Letteratura Contemporanea

DELLO STESSO AUTORE

Profili di Donne — Milano, Brigola, 1878 — Terza edizione.

Giacinta — Milano, Brigola e C., 1879 — Un volume.

Un bacio *ed altri racconti* — Milano, Ottino, 1881 — Un volume.

Il Teatro Contemporaneo — *Saggi critici* — Palermo, Pedone Lauriel, 1873 — Un volume.

Studi sulla Letteratura Contemporanea — *Prima Serie* — Milano, Brigola, 1880.

MAURA P. — **Poesie in dialetto Siciliano**, con una prefazione di L. Capuana e un fac-simile — Milano, Brigola e C., 1881 — Un volume.

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

Giacinta — 2.ª Edizione riveduta e corretta, con prefazione.

Il Marchese Donna Verdina — Romanzo.

La Reginotta — Fiaba.

LUIGI CAPUANA

STUDII

SULLA

LETTERATURA CONTEMPORANEA

SECONDA SERIE

CATANIA
NICCOLÒ GIANNOTTA, LIBRAJO-EDITORE
Via Lincoln, N. 255-257.

1882.

PREFAZIONE

Gli scritti raccolti in questo volume vennero pubblicati, meno uno o due, in un giornale politico.

Se si riflette che nei giornali politici la critica letteraria sia soltanto tollerata e che debba pagare questo beneficio coll' ingegnarsi di riuscire quanto più possa leggiera, s' avrà la ragione dei molti difetti di essi e, forse, di qualche lor pregio.

Il timore d' esser noiosa farà presto sbandire la critica letteraria anche dai pochi fogli quotidiani che si son permessi finora questa specie di lusso intellettuale. La critica diventa

di giorno in giorno più strettamente scientifica, e i lettori dei giornali, da che si stuzzica in tutti i modi la loro malsana curiosità, sembra non sappiano gustar altro che le notiziette imbandite calde calde dalla sollecitudine dei cronisti. Fra intendimenti e gusti così opposti non v' è conciliazione possibile; e sarà assurdo sperare che, per amore della letteratura, s' abbia a tentare un piccolo sforzo contro le inclinazioni del pubblico.

Quando il divorzio tra il giornale politico e la critica letteraria sarà completo, gli scritti del presente volume acquisteranno, se non m' illudo, il valore - non grande - di segni del tempo.

È il pretesto che me li fa raccogliere; e vorrebb' essere ancora la mia scusa.

LUIGI CAPUANA.

GINO CAPPONI [1]

Chi dimorò in Firenze negli anni della capitale provvisoria incontrò spesso per le vie un vecchio di regolare statura, dai capelli bianchi, dalla barba anche bianca che gli contornava la faccia, con un occhiale bleu a quattro lenti da cui veniva malamente nascosta la sua cecità, con abiti decenti ma infilzati alla meglio e scarpe grosso-

(1) GINO CAPPONI, i suoi tempi, i suoi studi, i suoi amici. Memorie raccolte da Marco Tabarrini. Firenze, Barbera editore, 1879. Un volume.

GINO CAPPONI, scritti editi ed inediti per cura di Marco Tabarrini. Firenze, Barbera editore, 1877. Due volumi.

lane che stonavano un poco coll'aspetto dignitoso e coll' aria signorile di tutta la persona. Appoggiato al braccio d' un servitore meno vecchio di lui , andava con passo alquanto affrettato, la testa alta, le labbra un po' affondate dentro la bocca priva di denti. Era un personaggio che faceva impressione e destava curiosità; si capiva facilmente come non fosse un uomo volgare. Infatti era il marchese Gino Capponi.

Per un giovane che usciva caldo caldo dalla lettura del Foscolo, del Leopardi, del Giusti, del Guerrazzi la prima vista del Capponi aveva qualcosa dell'apparizione. Io ricordo che, tutte le volte per caso lo incontrassi, portavo involontariamente la mano al cappello, quantunque sapessi che lui non potesse accorgersi di quel mio segno di rispetto. La sua figura mi ridestava tante emozioni giovanili. Allora avevo appena letto due o tre brevi scritture di lui; però sapevo che il Leopardi gli avesse dedicato *La palinodia*, il Foscolo una lettera sul Commento alla *Divina Commedia*, il Guerrazzi l' *Isabella Orsini* e il Giusti le *Nozze* e la *Terra dei Morti*. Da queste dediche e dagli epistolarii del Foscolo e del Giusti avevo appreso ad amare e a venerare

un uomo riputato degno di tali amicizie e di tanto rispetto, il nome del quale trovavo sempre mescolato a quanto di nobile e di grande s'era fatto in Italia nella prima metà di questo secolo; e la sua vista faceva rivivere sotto i miei occhi tutta un'epoca di entusiasmi, di lotte e di gloria letteraria (non mi preoccupavo di altro) che oggi apparisce così lontana da dover fare uno sforzo per rammentarsela.

Ricordo anche il mio dispetto e il mio rossore un giorno che in una conversazione, e da un giovane fiorentino, intesi qualificare come *scroccata* la reputazione del Capponi. Quali sono le sue opere? Che resterà di lui per giustificare nell'avvenire quest'aureola che ora lo circonda? domandava quel mio amico a cui avevo manifestato la mia gioia di aver inteso un breve discorso del Capponi in una tornata dell'Accademia della Crusca nell'occasione del Centenario dantesco.

Il mio amico se la prendeva contro il cattivo vezzo degl'italiani d'accettare certe riputazioni belle fatte senza domandarne i titoli e senza discuterle. Il Capponi, secondo lui, doveva ritenersi un mito, una leggenda. Quello di via San Sebastiano era, senza dubbio, un

gentiluomo, un patriota come se ne conoscevano tanti; ma, infine, quel *venerando* che gli si appiccicava per indicare una grandezza o d'ingegno o di carattere gli pareva un'iperbole. Io sapevo ben poco di particolare per rispondere a tale sfuriata, pure dissi qualche cosa e con calore. Allora quegli rincarò la dose: Non voleva parlare degli scritti. Dove erano? Articoli di giornali! Non si andava *ad astra* con questi. Il patriottismo? Dio mio! In un'epoca dove tanti s'eran fatti fucilare, imprigionare e torturare per l'Italia, lo sgusciare fra tre rivoluzioni senza aver torto un capello, non era piuttosto una dimostrazione del contrario? Insomma, volevo saperla schietta? Il Capponi era un codino! Due anni prima aveva scritto una lettera contro il matrimonio civile. Se si fosse torto un capello al Papa, si sarebbe dimesso dalla carica di senatore. E conchiuse: Gino Capponi? *Un fétiche!* — Io rimasi mortificato e, non lo celo, un po' scosso. Quando venne pubblicata la sua *Storia di Firenze* cominciai a leggerne il primo volume con grandissima curiosità. Volevo trovarvi una risposta vittoriosa alle scettiche osservazioni di quel mio amico che non mi erano uscite di mente; ma i primi capitoli mi

disillusero peggio, e non andai oltre. Vi cercavo l'artista, lo storico moderno, e mi pareva di scorgervi un lavoro stentato, fatto con intendimenti e con mezzi invecchiati e fuori d'uso. Per quanto fossi conscio della mia incompetenza a giudicare un'opera di quel genere, non potevo mettere in dubbio, per lo meno, la sincerità delle mie impressioni. I giudizii della stampa mi fecero capire che forse non avevo tanto torto; e già se non ripetevo anch'io: Gino Capponi? *Un fétiche!* ci mancava poco.

Da questo si può comprendere con che avida impazienza abbia io preso in mano il libro che il senatore Tabarrini ha dedicato al Capponi ai suoi tempi, ai suoi studi ed ai suoi amici. Lo apersi con diffidenza. Sapevo che il Tabarrini era stato uno degli intimi dell'illustre fiorentino, e avevo paura che l'amicizia gli avesse fatto esagerare le tinte e adulare un pochino la fisonomia dell'originale nel ritratto che presentava; nè le prime parole della prefazione mi rassicurarono. « Gino Capponi fu ai tempi nostri uomo veramente memorabile per altezza d'ingegno, rettitudine di animo ed opere virtuose; e tale quale era, e noi lo conoscemmo per lunga

consuetudine, vorremmo che passasse ai posteri: i quali quand' anche siano per essere pietosi alla presente generazione, è dubbio se sapranno intendere certe esistenze elette che si educarono con discipline ora messe fuori di uso come strumenti inservibili, e trassero le norme del vivere da dottrine oggi ripudiate, come pastoie incomode alla sconfinata libertà del pensiero. »

Però la maniera elegante, da vero gentiluomo, del discorso del Tabarrini cominciò subito a legar la mia attenzione e a vincere la mia diffidenza. Ogni pagina scorsa era una nuova attrattiva, ogni capitolo una vittoria. La figura del Capponi si disegnava, si coloriva, s' animava nettamente, potentemente, con naturalezza ammirabile, per via d' una sapiente sobrietà di tocco che la faceva grado a grado venir fuori dal fondo oscuro della tela come per una lenta invasione di luce; e quando, nelle ultime pagine del libro, lessi: « noi ci siamo fermati con compiacenza a tratteggiare questa nobile figura del nostro tempo, perchè dubitiamo che la scuola moderna difficilmente ne possa produrre somiglianti nell' avvenire... » quando lessi queste belle parole alzai la fronte soddisfatto. Avevo tuttavia dinanzi gli occhi lo

aspetto di quell'iroso giovane fiorentino, e mi pareva di rispondergli: ecco, Gino Capponi non è un mito!

Il libro è fatto con quell' arte squisita della quale sembra si sia perduto lo stampo in mezzo a questa fretta smaniosa di comporre imposta dalle febbrili circostanze della vita contemporanea. Vi si sente qua e là un' intonazione severa, d' uomo che ha visto tempi migliori o che meglio corrispondevano all' ideale della vita, ai sentimenti e al carattere creatigli dalle circostanze in mezzo le quali ha passato il primo fiore degli anni. Però nessun' animosità, nessun sconforto. « Alle porte di questa antica civiltà nostra, batte col pugno una gente che non riconosce altra forza che quella dei muscoli, che non pregia altre opere che le manuali, e si ride delle lettere, delle arti e di quant' altro ha fatto fin qui l' orgoglio del mondo civile. Al cospetto di queste selvagge assurdità, la disputa umilia ed irrita. Facciamo il dover nostro esaltando la luce divina dell' ingegno, rendendo omaggio agli uomini che hanno onorato degnamente la patria; e dei paradossi dell' ignoranza livellatrice, qualunque siano per essere i destini di questa civiltà così perfidamente schernita, ap-

pelliamoci confidenti alla coscienza del genere umano. » Sono le ultime parole del volume e non era facile il chiuderlo con più fiera dignità di così.

La vita di Gino Capponi può dirsi puramente intellettuale. L' azione, da giovine, gli venne quasi interdetta dalle circostanze politiche e sociali dei suoi tempi: poi, da quella completa cecità che gli sopravvenne prima del 1848 e lo dimezzò, impedendogli di studiare e di muoversi senza il soccorso degli altri. Eppure nessuno s' era preparato all' azione con maggior copia di studii e di osservazioni personali in tutti quei viaggi in Francia, in Inghilterra, in Olanda, in Germania, dopo di aver visitata da un capo all' altro la sua patria. E aveva dovuto lottare cogli esempi dei suoi contemporanei e colle tradizioni e coll' educazione della famiglia. La sua facoltà d' esame s' era sviluppata precocemente. A 22 anni notava della sua fanciullezza: « sensi di cuor buono, di carattere forte e cupo... occupazioni di mente, violenze di carattere, sogni d' imaginazione, malinconie continuate sensibilmente fino all' anno quattordicesimo: » e del 1806 poteva scrivere in quel suo fascicolo di *Appunti sulla vita morale:* « Cognizio-

ne della mia situazione. Richiamo dei principî inveterati. Maggior frequenta coi genitori. Modi di vivere diversi dai medesimi per educazione; perciò abitudine e restringere dentro me medesimo le massime fatte ormai mie. »
Ma la sua emancipazione non è ancora completa. Un giorno, a 19 anni, il padre lo conduce in casa Riccardi come se si trattasse d'una visita di cerimonia. Andando via, nello scendere le scale gli domanda se gli piacesse la marchesina. Sì, risponde Gino. Sta bene, essa sarà tua moglie, gli dice il padre. E Gino accetta, sottomesso, la volontà di quello o per lo meno non osa resistere; giacchè troviamo in quegli *Appunti*: « Sollevamenti di animo brevi.... Ingresso nel mondo lento. Esecuzione delle massime fatte da me e credute tutte praticabili in principio... » e i puntini così discretamente messi dal Tabarrini fanno intravedere qualcosa di serio nella lotta interiore che il giovane Capponi dovette allora sostenere. Però il carattere già si disegna, già comincia ad affermarsi quale fu poi per tutta la vita, colle sue sdegnose alterezze, colla sua fina penetrazione, colla sua attività interiore, coi suoi scoramenti, colle sue indecisioni, colla sua fermezza, colle sue generose

tolleranze, col suo largo comprendere gli eventi e gli uomini che spesso lo rende esitante e lento nel risolversi quando più sarebbe opportuna una risoluzione pronta ed ardita.

È impossibile riassumere dalla stupenda narrazione dal Tabarrini l'azione nascosta ma energica del Capponi in tutti gli avvenimenti politici della penisola dal 1820 al 1848. Il Capponi non è un congiuratore, non ha fede nei mezzi violenti; ma i suoi consigli, la sua influenza personale si fanno sentire da per tutto, specialmente in Lombardia e nel Piemonte, ove è legato di forti amicizie coi capi che promuovono l'agitazione nazionale. In quei *Ricordi* che colla rapida semplicità dello stile lo rivelano intiero, egli racconta che nel gennaio del 1831 il Libri tornato di Francia gli confidò un suo progetto per far violenza al Granduca e strappargli una costituzione. Al Capponi quel progetto parve del pari odioso che imprudente. Voi siete di quelli del secondo giorno, gli disse il Libri. E il Capponi rispose dignitosamente che avrebbe fatto la sua parte il secondo giorno, come la sua coscienza e come la sua prudenza lo avrebbero consigliato. E al Guerrazzi, che coi Livornesi voleva precipitar le cose, disse: « *che*

non aveva prurito alcuno di sconvolgere il paese *suo* chiamando sovra esso danni e miserie infruttuose pel solo amore delle rivoluzioni, le quali *sono* un magro gusto quando il popolo medesimo che tu hai voluto liberare, poi ti ringrazia con le sassate. » (1) Parole queste ultime ch' esprimon bene quel senso pratico un po' freddo e scettico, proprio dei toscani, ai quali un governo relativamente mite, *da vinai*, come diceva il Fossombroni, toglieva lo slancio impetuoso del cuore, principale elemento dei grandi fatti e creatore degli eroi.

Non intendo dire con questo che al Capponi mancasse il cuore. Se non pagò di persona, come tant' altri che s' arrischiarono per l' Italia in ardite e spesso inconsiderate imprese, pagò d' affetto e di sostanze. La sua casa fu aperta a tutti. Il Colletta e il Giusti vi trovarono ospitalità fraterna; gli esuli, i profughi, i varii tentativi di istituzioni dirette all' educazione civile e morale del popolo furono soccorsi largamente dalla sua borsa, senza punto badare a differenze di opinioni o di indirizzi. Nelle memorie di G. B. Vieus-

(1) Scritti editi ed inediti, volume secondo. Ricordi, pag. 43.

seux pubblicate dal Tommaseo si legge, diretto da quello al Capponi, il seguente biglietto: « Ho dato a un profugo anche per conto vostro. Il suo nome è Garibaldi. »

E nemmeno deve intendersi ch' egli rimanesse in quell' inerzia contemplativa e quasi buddistica che la sua cecità potrebbe anche giustificare per la seconda metà della sua vita. La fondazione dell' *Antologia* dell' *Archivio storico*, specialmente quella della prima, segna una data memorabile nello svolgimento dello spirito italiano. Nè fu poca ventura per l' Italia l' incontro di due caratteri diversamente energici come quelli del Capponi e del Vieusseux che condussero a buon porto la difficile impresa di quel giornale. Prima della cecità egli pensava a grandi lavori storici d' argomento elevatissimo come, per esempio, la *Storia civile dei Papi* della quale scrisse soltanto quattro capitoli d' introduzione, quantunque ne avesse con molto studio messi insieme i materiali, ricorrendo direttamente alle fonti. Tutti i problemi d' economia politica e d' educazione lo attirarono, lo tentarono e non solo teoricamente, ma anche nella pratica: e pel carattere del Capponi questo significava

azione più immediatamente utile e meno arrischiata di qualunque altra.

Ma è innegabile, e il Tabarrini lo confessa senza attenuarlo, « che la potenza nell'intelletto non andava pari nel Capponi all'energia della volontà. Le risoluzioni erano in lui per lo più tarde e combattute e pareva che il molto sapere fosse d'impaccio più che di aiuto all'azione. Avezzo a indagare sottilmente il pro e il contro d'ogni cosa, rimaneva perplesso nella scelta... E in queste irresoluzioni lo aveva conformato la vita impostagli dai tempi ed aggravata dalla cecità, vita tutto di pensiero solitario, senza quello esercizio di azione che viene dalla pratica dei negozi. » Inoltre il Capponi fu troppo diffidente delle proprie forze. Arditissimo e liberissimo nel pensare quando fu giovane, ebbe poi quasi paura della sua arditezza, o meglio ebbe paura di manifestarla, giacchè anche dalla voluta e cercata oscurità della sua forma letteraria si scorga che l'energia della mente non si lasciò mai completamente sopraffare da riflessioni secondarie e da riguardi mondani.

Se si va in fondo alle sue idee, s'arriva alla conchiusione che il difensore del matri-

monio religioso non fu un cattolico. Le parole *partito cattolico* e *interessi cattolici*, in questi ultimi tempi, gli facevan perdere la calma abituale. Probabilmente egli si contentò d'un vago deismo, d'una fede quasi poetica nella immortalità dell'anima umana, che diedero elevatezza alle sue azioni e pace al suo cuore. Questo stato intellettuale un po' vaporoso si rivela benissimo in uno di quei suoi *Pensieri* pubblicati nel volume degli scritti inediti, ove dice: « Ricondurre la filosofia nel seno della religione, è ricondurre via via il sapere dentro alla cerchia del buon senso. » Sentenza che non dimostra una chiara idea della filosofia nè della religione, ma un sentimento oscuro di entrambe.

Nelle consuetudini della vita, dice il Tabarrini, egli sapeva unire il decoro patrizio alla semplicità popolana. Le stanze da lui abitate, nel suo vasto palazzo di via san Sebastiano, erano arredate coi mobili antichi lasciativi da suo padre. La sua voce robusta s'affaceva bene nelle conversazioni al suo modo di discorrere da controversista implacabile e qualche volta da tribuno. Pure nessuno era più tollerante di lui che aveva delle opinioni ferme perchè, direi, ben digerite e passate nel

sangue e nelle fibre. Così si spiegano le sue lunghe amicizie con uomini di carattere opposto al suo, ben noti per rozza violenza come quelli del Libri e, specialmente, del Tommaseo.

A proposito dei quali dirò che dilettevolissimi riescono i capitoli del lavoro del Tabarrini ove si parla delle loro relazioni col Capponi; ma sarebbero riusciti più attraenti se l'autore, oltre alle citazioni delle lettere di essi, avesse voluto esser più largo dei particolari e degli aneddoti che egli, vissuto così lungamente in mezzo a loro, deve certamente sapere. Per esempio il punto ove si tocca delle relazioni del Capponi col Niccolini mi sembra trattato con troppo ritegno. Della rottura tra il Niccolini e il Capponi, dopo una amicizia intimissima di quasi mezzo secolo, si vorrebbe sapere di più che queste magre parole: « Finì (il Niccolini) col romperla a dirittura con tutti gli uomini che non partecipavano ai suoi furori ghibellini, e più fieramente si sdegnò col Capponi che non volle più rivedere chiudendosi in una solitudine rabbiosa e soffrendo di parecchi parossismi nervosi che qualche volta somigliavano a demenza. »

Il Niccolini e il Capponi si trovavano insieme quasi tutte le sere in casa delle vecchie megere Certellini, in via della Vigna Nuova, una delle quali, vedova, era stata e forse era tuttavia l'amante del Niccolini. In quel ritrovo alla buona, che il petegolezzo delle due vecchie turbava spesso, sembra, per gelosie e con bisticci da ciane, la conversazione tra i due amici si elevava ad alti soggetti di letteratura. D'ordinario era tra loro una gara di citazioni di testi greci e latini, una furia di chiose e di comenti dove il Capponi non di rado vinceva, aiutato dalla sua ferrea ritentiva: gara vivacissima, d'un completo abbandono, d'un'intimità sconfinata che permettevano al Niccolini, quando il vittorioso era lui, delle uscite brutali come questa: *il mio stivale ne sa più del tuo cervello*; senza che la serenità del Capponi e la loro cordiale amicizia ne fosse turbata.

Dalla narrazione del Tabarrini pare che l'*Arnaldo da Brescia* fosse stato pubblicato prima della rottura col Capponi. È dunque una leggenda la scena che si racconta avvenuta tra lo sdegnoso poeta, il Capponi e il Centofanti quando questi due andarono come deputati di quel gruppo che il Salvagnoli chiamava la

Scuola storica di San Sebastiano e i fiorentini, *tout court, Sansebastianisti?*

Si dice che nella stanza di studio del Niccolini, nel soppresso convento di santa Caterina, il dialogo fra i tre amici fu vivacissimo e colorito di quel linguaggio popolano troppo energico che il Niccolini amava usare con libertà antica.

— E voi credete a tutto? domandò il Niccolini.

— A tutto, risposero il Capponi e il Centofanti.

— Anche alla Santissima Annunziata?

— Anche!

— E non avete nessun dubbio? Possibile?

— Oh! in verità, rispose ingenuamente il Centofanti, io ho qualche dubbio sull'immortalità dell' anima.

— Andate fuori.... dai piedi! urlò allora il Niccolini; fuori dai.... piedi, razza d'ipocriti e di falsi! E non mi venite più innanzi!

— Eh, via! disse il Capponi: tu ghibellino e noi guelfi, ma rimarremo sempre amici.

— Mai più! Mai più!

Il Niccolini, in preda a un vero parossismo, colla bava alla bocca, sputava alle spalle dei

due che si allontanavano, e sbatacchiògli l'uscio quasi addosso.

Questo si dice. E se non è la verità, sarebbe stato bene trovare nelle pagine del Tabarrini la vera versione.

Ma io mi fermo su cose piccole e il soggetto è pieno di grandezza, di grandezza morale soprattutto. Giacchè io opini che di Gino Capponi sopravviverà nell'avvenire la figura e il carattere, ma nessuno degli scritti, o soltanto poche pagine e alcuni pensieri staccati pieni di profondità. Tra questi ne scelgo due di natura diversa come suggello del mio articolo:

« Per molti, uccidere i minori affetti a benefizio d'una passione sola, è porre ordine nella vita. Nel nostro animo le più volte accade come nelle città divise; dei più violenti è la vittoria, e quando hanno oppresso i deboli, dicono di avervi recato pace. »

« Quella sentenza del Macchiavelli, che vuole si riconducano le cose ai loro principii, io non la seppi mai bene comprendere. Nemmeno Dio può ricondurvele, perchè non può fare che tra esso e noi quello che è stato non sia stato. »

Intanto rifletto che anche i giudizii estremi

han sempre qualche cosa di vero: Quel mio giovane amico, se pensava stortamente del Capponi come uomo, non aveva poi molto torto riguardo al Capponi scrittore.

TULLO MASSARANI [1]

Un carattere forte e uno spirito delicato, ecco Tullo Massarani.

Nel 1851, prima che s'aprisse l'esposizione mondiale nel Hyde-Parke di Londra, suo padre gli disse:

— Vorresti andare a vedere l'esposizione?

Tullo (allora aveva venticinque anni) non se lo fece ripetere due volte. Era il primo viaggio che avrebbe fatto solo, e l'occasione non poteva essere più attraente.

— Però, promettimi una cosa, aggiunse il

(1) SERMONI. — Firenze, Successori Le Monnier, 1880. Un volume.

padre con aria severa: tu non cercherai di vedere il Mazzini. Con questa condizione potrai partire domani.

— Non sono sicuro di mantenere, rispose Tullo. Preferisco non andare.

L' avvocato Giacobbe Massarani era una mente lucida, positiva. Non partecipava alle illusioni del figlio e di molta gioventù d' allora sull' efficacia dei tentativi e delle idee mazziniane. Per lui non c' era altra salvezza politica che tenersi stretti al Piemonte, l' unica provincia italiana che mantenesse fede allo statuto e che possedesse un vero esercito: non bisognava fantasticare sulle possibili forme di governo finchè un palmo di terra italiana era calpestata da piede tedesco.

Tullo fu irremovibile. Andare a Londra e non vedere il Mazzini sarebbe stata una cosa così superiore alle sue forze che lo avrebbe fatto venir meno anche ad un giuramento. Egli già rassegnavasi a non assistere a quella prima festa delle Nazioni, com' allora si diceva, quando l' intromissione della sua mamma gli ottenne di partire senza esser legato da nessuna promessa.

Quest' aneddoto della giovinezza del Mas-

sarani ritrae perfettamente il suo carattere sodo e sincero.

Per conoscere la delicatezza del suo spirito basta leggere i *Sermoni* raccolti ora in un bel volume dai Successori Le Monnier.

Tullo Massarani appartiene a quella generazione fortunata che può dire con orgoglio: ho fatto l'Italia. È nato nel 1826 dall'avvocato Giacobbe e da Elena Fano che gli procurarono per tempo un' istruzione accurata. Tra i suoi maestri fu David Norsa, un nobile intelletto, un cuore ardente pel quale egli nutre una venerazione affettuosa, come di figlio.

Prima del 48 e prima del 59 amare la patria voleva dire, innanzi tutto, congiurare. Il Massarani, come tant' altri, fu dunque mazziniano e prese larga parte a quell' opera di propaganda che contribuì non poco all'unità italiana. Ma il suo spirito saggio e il suo buon cuore lo salvarono sempre dagli estremi.

Da Londra tornò imbottito di cartelle del famoso prestito di Mazzini. Sapeva di essere spiato e ne avvertì il Finzi che fu men cauto di lui e scontò la sua generosa imprudenza col carcere austriaco. Però le ricerche della polizia, nelle due visite notturne che gli si fecero in casa, non riescirono a sorprendere

presso il Massarani nessun documento compromettente.

Allora l' attività di sotto mano veniva sussidiata da un'altra attività in piena luce. Studii letterari, studii economici, studii storici, tutto serviva per tener desto negli animi il sacro fuoco nazionale. E il Masssarani combatteva nel *Crepuscolo* del Tenca, negli *Annuarii di statistica* del Maestri e non isdegnava il *Nipote del Vesta Verde*, un almanacco ben noto del Correnti, al quale dava degli apologhi e degli stornelli dove il concetto politico era appena adombrato da leggerissimo velo. Uno di quegli stornelli diceva così:

Stracciata, a piedi scalzi, in camiciuola
So che vi tocca notte e dì penare,
La notte sul telaio e su la spola,
Il giorno per li campi a raccattare.

. . . .

. . . .

— Vo' non sapete il peggio, o tristo amante,
Era massaia e diventò bracciante.
Vo' non sapete il peggio suo martire,
Era padrona e le tocca servire —
Povera Lena mia, chi ti conforta?
Prima che serva, ti sapessi morta!

Il *Crepuscolo* seguiva l'uso inglese di pubblicar gli articoli senza firma di autori, il miglior modo di dare a un giornale una personalità efficace, una vera autorità più d'idee

che di nomi. Nel gennaio del 59 il Massarani presentava al Tenca un articolo pregandolo di lasciarvi la sua firma.

— Perchè? domandò il Tenca.

— Perchè voglio assumerne tutta la responsabilità, rispose il Massarani. È troppo ardito; e se qualcuno dovesse soffrir noie dalla polizia, vorrei esser io e non altri.

La polizia, al contrario d'ogni previsione, sospese per tre mesi la pubblicazione del *Crepuscolo*. Stimò meglio chiuder la bocca a tutti, che punire un solo degli scrittori di quel giornale assai poco in odor di santità presso gl'imperiali padroni.

Venne il 59. La battaglia di Magenta aveva deciso della sorte della Lombardia. S'aspettava da un giorno all'altro l'entrata in Milano degli eserciti vittoriosi, e si voleva spazzar la città da ogni soldato straniero. Gli austriaci tenevano ancora il castello e la caserma di San Francesco. Il Massarani fu di quelli che col Tenca e col Gadda assaliron la caserma e ne sfondarono le porte fra il grandinar delle palle.

Quando la pace di Villafranca lasciò in mano dell'Austria le provincie di Venezia e di Mantova, egli diè un'altra prova di patriot-

tismo scrivendo quel *Memorandum* ai governi di Europa che fu coperto di quasi ventimila firme. La maggior parte dei suoi beni erano nel territorio mantovano e potevano correre il pericolo di venir confiscati.

D'allora in poi l'attività del Massarani non ha avuto più tregua. È una attività niente romorosa, quasi schiva di mostrarsi, ma non per questo meno profittevole e meno degna d'ammirazione. Spesso non si capisce dove egli trovi il tempo di far tante cose ad una volta. Il Consiglio comunale e il Consiglio provinciale di Milano non l'han mai visto mancare ad una sola delle loro sedute. Deputato, senatore, ha lavorato attivamente negli Ufficii, nelle Commissioni, come sa lavorar lui, cioè con amore, con coscienza; non ha mai risparmiato nè la sua persona, nè la sua fortuna, come per esempio, nell'ultima Esposizione francese. Se l'Italia in quella circostanza fece una buona figura, più che alla previdenza del governo, devesi a lui in maggior parte. Anzi, in questa occasione, l'attività materiale non gli parve bastasse. Tra le piccole e grandi cure degli espositori e del Giurì internazionale, trovò agio di scrivere o, meglio, d'improvvisare il suo lavoro l'*Arte a Parigi*, riuscito

uno dei più dotti e dei più belli su tal argomento.

Il vostro libro, gli scriveva un giudice autorevolissimo, Carlo Blanc, merita l'onore di una traduzione francese; e gli si offriva per trovargli un traduttore capace di vincere le difficoltà dalla forma italiana così elegantemente lavorata e cesellata. Il Massarani usciva appena dai fastidii delle inondazioni per la rotta del Po: era accorso sul luogo, soccorrendo miserie, incoraggiando lavori, studiando rimedi per prevenire le repliche del terribile disastro; aveva provocato una discussione in Senato dove la sua parola calda d'affetto e forte di competenza s'era fatta sentire fra la commozione ed il plauso di quel venerando consesso; ed ecco che, prevedendo i guai di una traduzione venale, si mette a tradurre egli stesso il proprio libro in francese, adattando la forma d'esso alle esigenze della nuova lingua, rimpastandolo in più parti per renderlo più degno del tema e della considerazione dei lettori. L'editore parigino Renouard è tutto contento di poterlo pubblicare fra poco.

Questo è uno schizzo del Massarani, per dir così, esteriore. Se non è il meno interes-

sante, è senza dubbio il più noto. Ma in lui l'uomo pratico ed operoso è foderato d'un poeta, d'un artista. Una discussione in Senato non l'interessa di più dell'abbozzo d'un quadro, d'una trentina di versi, di due pagine di prosa. Una pennellata, una cesura, il giro d'un periodo l'attirano, l'esaltano quant'una buona azione. Nella sua prosa non è difficile incontrare dei brani che luccicano e riverberano, come le faccette d'un diamante. Si vede che quell'aggettivo è stato cercato con insistenza amorosa; si capisce che quell'imagine sorridente fra le righe gli è covata prima nella mente con una gestazione lenta ma intensa, e che il suo babbo l'ha poi accarezzata, lavata, ripulita e agghindata avanti di metterla al suo posto. Alcune volte lo sforzo del concepimento non è celato abbastanza ma spesso il concetto schizza fuori con ammirabile fierezza. Il suo periodo ha il numero, quasi più del suo verso: è musicale anche quando è un po' troppo tormentato, stavo per dire strumentato. Ma nell'*Arte a Parigi* molte e molte pagine dimostrano il gran salto che ha fatto lo scrittore nel maneggiare il meccanismo dello stile. Vi sono delle arditezze, delle ribellioni che nessuno si sarebbe

atteso da lui, badando ai suoi primi scritti.

Non già che la forma lo preoccupi più assai del concetto, no; ma egli non è contento finchè non gli sembri che la forma glielo renda con una trasparenza cristallina: ed ha ragione. Su questo conto gli si può perdonare anche l' eccesso.

Io non posso dire quel che valga il Massarani come pittore: sono troppo incompetente da osarlo. Non voglio occuparmi del Massarani statista, erudito, critico d'arte: delle sue teoriche dell'arte sarà meglio discorrere quando verrà fuori la traduzione francese del suo libro sull' Esposizione del 1878. Statista, erudito, critico d'arte, il Massarani non è intieramente lui per quanto porti nelle ricerche e nei giudizi quell' accuratezza, quell' imparzialità, quell' equanimità che formano i tratti più notevoli del suo carattere d' uomo e di scrittore, In quanto a me, preferisco il Massarani poeta.

Poeta? Dio mio, perchè no? « Quest' autunno della vita, egli dice, che non conosce più fiori, e che i frutti, caso che ne dia, non li matura a raggio di sole, ma a pazienza di veglie, quest' autunno dunque deve tenersi diseredato anche dalla povera e mesta, non

dirò contentezza, ma consolazione del ricordare? E non c'è una poesia e un amore che, contentandosi di ricordi, siano leciti anche ai vecchi? Vecchi, vecchi! E lo siamo per davvero, fino a che abbiamo cuore per ogni affetto e senso per ogni bellezza? »

Il Massarani non aveva bisogno di scuse. La sua poesia è di quella che non muore mai nel cuore dell' uomo: eco di lontani ricordi, visione di cose sparite, sorriso postumo di impressioni e di sentimenti che si risvegliano dentro il petto in certi momenti della vita, quando più si prova il bisogno d' una confortevole intimità con sè stesso; cosa tutta personale, che non si perde dietro a nessuna astratezza, che non si batte la pancia per simulare un' allegria o uno scetticismo che non ha, una vera rivelazione, un vero *documento umano* com' oggi è di moda il dire, e come non si può dire più opportunamente d'una dozzina di questi *Sermoni*. Poesia rara fra noi; chè il mostrarci in veste da camera ed anche in maniche di camicia, per retorica alterigia, ci ripugna. Preferiamo *inventare* un sentimento, invece d' esprimerne uno *realmente* sentito: preferiamo annegarci entro vaste generalità, piuttosto che circoscriverci fra i li-

miti d' un piccolo *fatto*. Quanti sono i nostri scrittori che permettano di poter ricostruire la loro personalità per via di documenti delle loro opere? Il volume dei *Sermoni* del Massarani rimarrà fra noi per lungo tempo una vera eccezione. Dopo averlo letto si prova una profonda compiacenza d' essere in amichevole intimità con uno spirito così colto e con un animo così buono e gentile.

Ricordi e visioni del passato, uomini e cose, sentimenti e paesaggi, con quel loro accento profondamente sincero, non si limitano a darci soltanto una netta imagine di sè stessi. La loro poesia consiste anzi in quel destare che fanno nell' animo di chi legge qualcosa di simile alle impressioni del poeta. Si fantastica, si sogna dietro a lui, ci si sente commossi della sua commozione raddoppiata colla nostra. Quello ch'egli ha visto ci ha passato tante volte sotto gli occhi; come lui, molti dei lettori han certamente provato la voluttà d' una passeggiata mattiniera prima che la città si svegliasse alla febbrile attività del suo lavoro; come lui, molti si son fermati in Piazza d' Armi nell' ore d' uno splendido tramonto di luglio, in mezzo a quel brulicare di bimbi, di bambinaie, di soldati, di lavoranti che ritorna-

no dal lavoro coi loro arnesi sulla spalla e indugiano innanzi a un giocator di bussolotti o a un piccolo saltimbanco; come lui, molti hanno asolato nell'ore vespertine dell'agosto fra i viali dei Giardini, quand' attorno al Caffè di Monte Merlo s' affollano ai deschi le famiglie borghesi, suona la banda e fanno cerchio proletarii d' ogni grado, impiegatucoli, soldati, bassi ufficialetti e bambinaie in stretti colloquii con un damo forse improvvisato lì per lì: ma il valore dell' arte consiste appunto nel rendere importante la fuggitiva impressione d' ogni giorno, nel fissarla, nel ridurla più efficace della stessa cosa reale. Ecco per esempio, un tramonto presso piazza d' Armi che non vi uscirà più di mente:

Sfornito
Ancor di chioma il castano recente
Larva di quei che l' ascia ha tronchi, invano
A non recente cittadin l' oltraggio
Celar tentava dell' austriache stalle
Inespïato; intanto che sublimi
Sovra il dolce color, che di zaffiro
Ancor si tinge e pur declina al glauco
Delle memori nostre ardue marine,
Parean nitrire alla vittoria i dieci
Gran cavalli di bronzo. In lunghe liste
D' ombra e di luce, l' ultimo saluto
Del dì salìa per le calpeste glebe
All' erba inaridita che, mal viva,
Tra sentiero e sentier campa d' oblio.

Ecco, per esempio, un quadretto di genere che è inutile desiderar dipinto sulla tela:

Sai dove
Ancor mi piace la bottega? In villa,
O in quelle rintanate, erte, ritrose
Città neglette de la vaporiera,
Eppur patrizie d'alta stirpe, dove
Di mentir la rurale onesta vita
E la faccia aborigena, non s'ebbe
Ancora il vezzo od il pretesto. File
Di legittimi sacchi; agli, prosciutti
Con le farine ingenua mostra; e vini
Dentro al doglio natìo, stillanti caci,
E, in piazza, al piè di rudero o colonna,
Presso alla fonte, sotto i vasti ombrelli,
Tesor di frutta e melarancie ed uve,
Eterna invidia di pittori; e spesso
Più leggiadro tesor di crespe e bionde
Chiome, a fronte gentil dorato nimbo.

E non dico la dolce filosofia della vita che scaturisce da tutte queste fonti d'impressioni e di sentimenti realmente provati. Il cuore si acqueta come rannicchiato in un ambiente familiare pieno di tepori e irradiato del sorriso di persone carissime. E leggendo s'intravede un gentile profilo di donna, un sereno profilo di mamma della quale il Massarani potè scrivere: « Ella aveva l'indulgenza che incuora, l'energia che sorregge, il criterio che guida; cauta e non timida d'imminenti pericoli, e presenti che fossero, vigile, operosa, tranquil-

la, non è meraviglia se volentieri partecipasse alle aspirazioni dei più giovani, e questi volentieri le fidassero a lei; come quella che possedeva il senno dell' età senza l' importuna loquacia e gli spiriti senza l' improntitudine della gioventù. »

D' un lavoro così vivo sarebbe estrema pedanteria cercare i difetti. Il verso del Massarani ha, in maggior numero, più i pregi del suo stile ordinario che le mende.

Vi traspare un eccesso d' accuratezza? Un soverchio amore di lima? Peggio per chi non lo gusta, oggi che la sciatteria dello stile poetico è diventata il *credo* di molti pretesi poeti.

Giorni fa il Massarani, sul punto di regalare ad una persona le due affettuose Commemorazioni ch' egli ha scritto pei suoi genitori, esitava, rammentando che in una di esse, pubblicata nel 1861, gli erano sfuggiti alcuni errori di stampa.

— Sono stati corretti a mano? domandò al suo segretario. Ne abbiamo presa nota, mi pare.

— Sì, si, rispose il segretario mostrando i luoghi corretti.

Si trattava d' un comunissimo scambio di lettere e dell' omissione di alcune virgole.

Che farçi? Tullo Massarani, nella vita e nell' arte, ha questo minuto scrupolo delle *virgole* che lo rende singolare. Io ammiro e lo invidio.

UN IGNOTO [1]

Dal 1865 al 1870 la *giovine letteratura torinese*, com' allora la chiamavano, ebbe un centro di riunione in quel Circolo che poi prese il nome di *Dante Alighieri*. Nato modestamente per opera di Baldassare Cerri, non ancora direttore della *Gazzetta del popolo*, del Maisa ora console d' Italia in Alessandria d' Egitto, del Sacchetti e del Galateo, giovanissimi e addottorati di fresco, i quali già mostravano voler essere più amanti dell'arte che della gloria avvocatesca, nel 1869 il

(1) G. Faldella: *Rovine — Degna di morire—La laurea dell'amore*. Milano. Tipografia editrice Lombarda, 1879.

Circolo s'era ingrandito, aveva preso un nome e teneva le sue pubbliche sedute nella sala dell' anfiteatro clinico di San Francesco di Paola. Vi si facevano delle letture, vi si discutevano appassionatamente e liberamente le cose lette. Il Giacosa vi presentava al pubblico i suoi primi lavori. Il Camerana vi declamava, colla sua voce sepolcrale e, direi quasi, pittoresca, quegli stupendi paesaggi in versi che tutti i suoi amici rammentano con ammirazione profonda; il Termidoro vi osava una fiera apologia del suicidio; il Faldella e il Galateo vi difendevano con entusiasmo giovanile i meschini romanzi del Garibaldi, il Sacchetti vi ragionava così nebulosamente d'estetica trascendentale che, mi disse una volta ridendo, dopo due giorni lui stesso non capiva più nulla del suo scritto. Chiuse le discussioni, si votava, per alzata e seduta. L'immortalità dell'anima vi fu ammessa con notevole maggioranza. L'esistenza di Dio passò a mala pena per tre o quattro voti.

Il pubblico accorreva numerosissimo (lo spettacolo era gratuito) e applaudiva fragorosamente i varii oratori. C'era la doppia attrattiva della giovinezza e dell'ingegno. Infatti vi si profondeva lo spirito, l'entusiasmo,

la fede cieca ed assoluta nelle grandi idee, l'ammirazione per ogni cosa bella, l'avida curiosità per ogni cosa nuova. Palestra senza sussiego, la società letteraria *Dante Alighieri* riuscì una vera scuola per quanti vi presero parte. Molte manifestazioni, molte evoluzioni di veri ingegni ebbero origine lì. I suoi soci, dopo poco tempo, si dispersero di qua e di là, spinti dalle liete o dalle tristi esigenze della vita; diventarono commediografi, giornalisti, romanzieri, consiglieri provinciali, avvocati, alti impiegati ferroviarii, dottori, dilettanti d'ogni cosa, anche farmacisti o semplici borghesi; ma nessun di loro ha dimenticato la *Dante*, ma tutti confessano volentieri che qualcosa sopravvive in essi di quella continua comunione d'idee e di sentimenti, di quelle ardite avvisaglie del pensiero e dell'arte nelle quali s'esercitarono le prime forze del loro ingegno.

Quest'influenza s'è incarnata, ha preso corpo. V'è un nome ch'essi pronunziano con una specie di riverente ammirazione mista a un rimpianto severo. La morte ha circondato d'un'aureola di mito la strana figura di quel giovane che pareva avesse nella mente un intiero mondo di creazioni sublimi, non scrisse

mai un sol rigo, e intanto impresse tale orma di sè in tutte le menti dei suoi amici da sembrare li perseguiti con qualcosa di simile al fascino o all' ossessione anche dal regno delle ombre.

Fu un infelice sin da bambino. Sua madre (non è invenzione di romanziere realista) amò più un cane che lui! Un giorno, tornando a casa tutto contento d' esser riuscito il *secondo* della classe, egli aveva montato le scale così frettolosamente da perdervi il fiato: non gli pareva vero di poter annunziare alla mamma il suo gran successo. In casa c' era lutto; un silenzio d' ospedale, una mezza oscurità: la mamma seduta in un angolo immersa nel dolore.

— Che cosa è stato? domandò il bimbo tremando come una foglia.

— Ah! il cane ha la tosse! risponde la mamma fra uno scoppio di pianto.

Il giovinetto divenne un cattivo scolare, un terribile spauracchio di professori e di colleghi. Poi rinsavì quasi ad un tratto. Sentì bollirsi nella mente una folla d' imagini, sentì nel cuore un' esuberanza d' affetti. Drammi, commedie, tragedie, poemi, tutte le possibilità e le impossibilità letterarie gli si presen-

tarono innanzi, lo sedussero, lo tennero occupato da mattina a sera con un' incubazione interminabile: serie di capolavori che si seguivano, s' accavalcavano, s' annullavano perpetuamente nella sua fantasia per ricominciare da capo la loro abbarbagliante apparizione. Da tutto questo tramestìo, ridottosi infine ad una suprema impotenza, scaturiva intanto una aspirazione elevatissima, uno sdegno delle cose comuni, delle trivialità, e una vera intuizione dei larghi orizzonti dell' arte moderna che si rivelavano nelle sue frasi sdegnose, incisive, assiomatiche, o nelle sue spallate.

A ventidue anni era un bel giovane, alto, aitante della persona, occhi neri e profondi, fisonomia severa ma simpaticissima. Fattosi consegnare dalla mamma la sua eredità paterna, un ottantamila franchi, s' immerse nella vita pazzamente, da gran signore, da gran sibarita, da artista, ma anche da uomo di cuore e da eroe. Ridotta, in un par d' anni, la sua fortuna a poca cosa, egli partiva per l' America, sognando di rifarla col commercio. Ma dopo alcuni mesi ritornava in Italia. « Aveva fatto l' ostetrico sopra un bastimento a vela, aveva portato colle sue braccia damigiane di petrolio, ricevute mance da fac-

chino, e accordati pianoforti a Buenos Ayres. ». A chi gli domandava notizie dei suoi lavori, rispondeva: « aver ottenuto dalla cortesia d'un macchinista il favore d'abbruciare i suoi manoscritti letterarii, i suoi lunghi studii nel fornello d'una locomotiva a vapore. »

Visse alla meglio, ruminando il capolavoro che non cominciava mai a scrivere, aspro colla famiglia contesagli da un cane, colla società che non gli dava due uova al tegamino ogni giorno, con sè stesso perchè pieno di tanta alterigia e di tanta miseria. La coscienza della sua superiorità gli faceva sprezzare tutte le forme sociali. Domandava ad imprestito dagli amici, come se quegl'imprestiti gli fossero dovuti. Stancò la pazienza ed anco l'affetto di tutti: stancò sè stesso. Il giovine elegante, l'artista che aveva orrore del triviale, del sudicio, era diventato un uomo irriconoscibile. « Portava in testa un cappellone polveroso con la visiera dura per le pioggie ricevute e lurida per l'unto che vi s'era appastato. Portava addosso un pastrano da inverno in immediato contatto con la camicia che era dello scuro più laido, un pastrano giallo come il mantello di certi cani levrieri, con strappi ed altre macchie indelebili. Aveva

la barba lunga e squallida, le occhiaie livide: era scarno come un crocifisso; aveva le ugne orlate di velluto nero, come un prete del Porta. » Trovò finalmente il misero impiego di distribuitore di libri nella biblioteca Nazionale di Firenze. Rifinito di tante sofferenze fisiche e morali, tentò d'afferrarsi alla fin fine all'àncora salvatrice della famiglia: ma la sua mamma fu dura peggio di prima. Allora si lasciò andare: tutto crollò dentro di lui, anche la sua splendida intelligenza, e una mattina venne trovato morto di fame nella sua fredda e misera cameretta. La mamma, allo annunzio, corse subito da un notaio per rinunziare l'eredità... dei debiti alimentari del figlio !

« Egli aveva tutti gli ideali, anche quelli della virtù casalinga. Creduto uno scioperato qualsiasi dai suoi più cari, di lui inconsapevoli o incapaci di capirlo , egli , fabbricatasi con il più tormentoso lavoro cerebrale la sua gelosa utopia letteraria, forse un giorno le avrebbe dato fuoco, solo per irradiarne l'altare di sua famiglia... Benchè finito misero e oscuro, — noi dobbiamo altamente asserirlo, dice il Faldella — egli fu grandissima parte del nuovo gruppo letterario di giovani pie-

montesi, i quali gli devono quasi tutti moltissimo, avendo ricevuto e trasfuso nei loro lavori qualche lembo di quella poderosa natura artistica, senza che certamente abbiano saputo esprimere nulla com' egli avrebbe voluto e avrebbe saputo. »

Doveva proprio esserci qualcosa di grande in quella testa e in quel cuore se ne durano ancora le vibrazioni nello spirito dei suoi amici, se la sua figura s' impone alla loro imaginazione, s' irradia, si sviluppa, si sminuzza in tutte le loro creazioni artistiche con una prodigalità che fa stupore.

Mi limito a due soli esempi.

Riccardo il tiranno del Sacchetti è uno schizzo di lui buttato giù con due tratti di penna.

Nel *Cesare Mariani* dello stesso Sacchetti, Giorgio Murena, un personaggio secondario, è un altro riflesso di lui.

« Gli venne incontro, lo salutò con esagerata e ruvida cordialità e gli disse:—Ho visto le prove del vostro romanzo—vi ha del talento che ammiro,—ma sono franco, non lo credo un lavoro serio,—non ci trovo un concetto robusto; voi vi perdete nei sogni, nel misticismo, mentre avete attorno a voi la

grande quistione sociale. — Voi romanzieri avete l' obbligo di darvene pensiero: l' arte è una leva.

« Poi scotendo la testa con atto di superbo rammarico, soggiunse: — capisco, voi seguite il gusto e la moda, perchè questi danno il successo e il guadagno, — il guadagno, il sozzo corruttore di tutte le grandi idee! — » (1).

Un giorno il Murena si mise in capo che un suo amico era un genio miracoloso e che doveva partorire un capolavoro. Lo condusse in una casa di campagna e ve lo tenne chiuso parecchie settimane affidato alla custodia di un contadino sordo e scimunito. Poco cibo, molto caffè, tutti i libri necessarii: il capolavoro doveva venir fuori ad ogni costo con questo inesorabile regime. Invece ci mancò poco che il povero diavolo lì rinchiuso non ammattisse addirittura. L' aneddoto è vero. Il Sacchetti non ha fatto altro che prestarlo al personaggio del suo romanzo. L' autore di quella strana prigionia era stato anche *lui*.

Sfogliate le *Figurine* del Faldella; vi fa capolino qua e là. Il conte Oscar della *Gentilina*, l' ironico maestro di scuola della stu-

(1) SACCHETTI — Cesare Mariani, parte II, pag. 129.

penda *Vita nell' aja*, un po' anche *Lord Spleen*, sono tutti brulichii luminosi di quella strana personalità.

Sfogliate le *Conquiste* del medesimo autore; e rimpetto a quella Fiorina, forse un ricordo troppo personale dello scrittore, troverete in Gaudenzio altri bagliori di *lui*. « Sentite, canaglia di amici, sentite? » C'è il suono della sua voce. E nel *Male dell' Arte:* « Com' è tormentoso il sentimento dell' impotenza artistica! Sentire dentro di noi un formicolìo di concetti e di fremiti che forano come aghi e vogliono spuntare da tutti i pori; avere la convinzione che soltanto sfregacciando il nostro naso sulla carta o sulla tela debba uscirne un capolavoro; e poi quelle idee e quelle sensazioni che ci parevano così vive e così roventi dentro di noi, una volta travasate e ridotte sulla carta o sulla tela, eccole lì flosce e frigide come cadaveri di bruchi lanciati stramazzoni sulla strada da un temporale.... »

Finalmente ecco nelle *Rovine* il ritratto intiero, una biografia ampia, quasi completa, alla quale manca poco più del vero nome del protagonista per potersi dire completa affatto. Sembra che il Faldella abbia cercato

di svincolarsi tutto ad una volta dall' assorbente influenza di quell'incubo possente; ma forse non v'è riuscito. Si capisce ci sian dei tratti di quell' ammaliante fisonomia ancora rimasti nell'ombra. Si vorrebbe sapere qualcosa di più delle intime lotte, dei giganteschi progetti che s'agitavano dietro quella fronte luminosa, come un mare in tempesta. La sua malìa, la sua forza magnetica veniva appunto dal di dentro, da quel caos d' imagini e di idee che mostrava le apparenze d' un genio creatore e aveva la impotenza dell' ennuco. Su questo punto il Faldella si contenta di accennare. Ma che belle pagine, massime verso la fine! Che emozione sincera in quella lettera di Pinotto alla mamma, quando per intenerirla le parla del cane dell'usciere presso cui è ricevuto per carità! « Mi sento rinato, massimamente perchè penso a te, perchè fondo tutte le mie speranze sopra di te...., Ha poi un cane l' usciere, un cane che è una meraviglia. Si chiama Fido e non usurpa il suo nome. Vorrei che tu lo vedessi, mamma! È un grosso barbone, bianco come la giuncata. Va lui in piazza con la sporta fra i denti, e pare dica ai passeggeri come Napoleone I colla corona di ferro: Guai a chi me

la tocca!... Vedi, mamma, se son diventato buono. Mi sono persino riconciliato con i cani!... »

Che belle pagine, ripeto, specie quelle che seguono questa lettera e descrivono gli ultimi giorni della infelicissima vita di Pinotto! Anche la forma è più piana, più semplice, senza esser meno efficace dell' ordinario.

La forma del Faldella ha un carattere tutto suo. Vi predomina una certa stranezza ruvida che colpisce, anche quando non piace. Colorita, immaginosa, si serve di tutti i mezzi per rendere il suo concetto il più sinceramente che può; spesso l' arcaismo è per essa un mero affar di tavolozza. La stessa cosa può dirsi dell' imagine che il Faldella vuol nuova, stridente, rumorosa, insomma tale che faccia l' effetto di qualcosa che scoppi, di qualcosa che abbagli. Ma non di rado gli manca la misura e vi si sente lo sforzo, un gran nemico dell' arte.

Senza dubbio egli ha un' originalità di umore e di tenerezza simpatica assai (in questo volume *Degna di morire* è una cosettina soave, pregna di poesia); ed è frequente il caso che il suo bizzarro concetto prenda la forma più

schietta e si riveli quasi trionfalmente con una *crânerie* proprio artistica.

Ma io mi riserbo di fare un completo studio sul Faldella, appena verrà fuori il suo *Viaggio a Roma senza vedere il Papa* già annunziato dal Casanova.

Ricorderò un aneddoto che qualifica bene la sua naturale ironia e quell' amore ad ogni costo dell' immagine che colpisce.

Erano i più bei giorni della *Dante*. Il Garibaldi aveva pubblicato quei suoi romanzi politici che la stampa deplorava come dei veri delitti di lesa letteratura. Il Faldella volle difenderli, più illuso dal miraggio rettorico del patriottismo, che convinto dell'eccellenza artistica di quei zibaldoni. Allora egli usciva da un bagno di filologia, come direbbe il Carducci, e il suo scritto zeppo di tutte le frasi, di tutti i vocaboli più arcaici del 400 e del 500 suonò declamato solennemente per la sala dell' anfiteatro. Secondo lui, innanzi a quei lavori del Garibaldi il pubblico non aveva altro diritto che l' ammirazione.

— Signori, egli conchiuse, quando Garibaldi entrò in Napoli una folla immensa si era accalcata sotto il palazzo d' Ancri applaudendo il dittatore, chiamandolo ad alte grida

per rivederlo al balcone colla sua camicia rossa. Il generale non compariva: le grida si accrescevano, il frastuono diventava immenso. A un tratto, invece di Garibaldi, ecco il Medici.

— Il generale dorme, egli disse alla folla.

E la folla riverente, commossa, si disperse in punta di piedi.

Signori, rimpetto ai romanzi di Garibaldi anche il pubblico deve disperdersi in punta di piedi! —

Non guarantisco le parole, ma il senso era questo. L'imagine si rivoltava, come la mula del medico; e l'ironia scaturiva da essa incosciente, malgrado di lui. Al Faldella quest'incoscienza dell'ironìa accade tutt'ora. È una delle sue forze. (1)

NOTA

Son sicuro di far cosa grata ai lettori ristampando, intorno al Circolo *Dante Alighieri*, i ricordi personali che il Giacosa ebbe la gentilezza d'indirizzarmi in un' appendice del *Risorgimento*.

A LUIGI CAPUANA.

Oggi fa giusto un mese in un' appendice del giornale: *Il Corriere della Sera,* lei ha parlato di quella che fu dal 1865 al 1870 la *giovine letteratura torinese* e del Circolo *Dante Alighieri* che

essa creò, e nel quale essa prese nome e persona. Ne ha parlato con simpatia sincera e calda, con retto giudizio e conoscenza, come di suo vivo ricordo, ed ha svegliato in me un doloroso desiderio di rivedere un'altra volta quei giorni, di rappresentarmi le nostre figure, quelle degli amici dispersi, ed anche la mia, se vuole, ringiovanita di dieci anni.

A Torino, la Società *Dante Alighieri*, se pure vi fu conosciuta, è ora del tutto dimenticata; appena se qualche volta dopo i rari pranzi e le più rare cene artistiche e letterarie, trovandosi a braccetto per via, due di quelli d'allora, e incalorati, più che dal vino, dalle ciarle rammentatrici, uno dei due scappa a dire: ti ricordi della *Dante?*

O altre volte incontrando, a zonzo, qualche viso che non ci par nuovo, e frugando in giù nella memoria, per trovare a chi darlo, dopo un gran cercare, ed un grande smarrirsi, ci sovviene ad un tratto: l'ho veduto alla *Dante*.

E sempre quel nome: *la Dante*, ci apparisce sul fondo scuro delle reminiscenze confuse; come una parola scritta a pagliuzze di oro vivo, scintillanti e sfolgoreggianti, e sorgono daccanto ed in coda a quella memoria, mille memorie di giovinezza, di illusioni, di forza, di poesia.

La Società *Dante Alighieri* segue ora dopo morta la sua brava evoluzione. Quando fioriva, nessuno di noi la teneva in più conto che non meritasse; ci passavano per la mente delle idee, le quali si risolvevano quasi di per loro o in un capitolo di prosa o in qualche centinaio di versi, e a noi pareva la cosa più naturale del mondo, che ci fosse un luogo apposito dove smaltire quei versi e quelle prose. Nessuno di quelli che *lavoravano* sognò mai di crescere importanza alla Società, o di farsene scalino per salire in riputazione.

Leggevamo i nostri lavori, li discutevamo a viva voce, sostenendoli contro gli attacchi degli amici, e non erano censure e difese fatte per esercizio di dialettica; e le forme parlamentari non ci avevano sempre molto a vedere. Un giornaluccio ringhioso d'allora, chiamava la nostra, una Società di mutuo incensamento: (una di quelle frasi vili che non si possono mai ribattere).

Ma non era. La tabe accademica non offese mai quel ricco e giovane sangue. Mi ricordo che, negli ultimi anni, un uomo di

età matura, un medico napolitano, fiore di cortesia, iscrittosi come socio, soleva, nominando la società, chiamarla Accademia, e tutte le volte che la nominava correva per la sala un mormorio di protesta. Fu così poco accademica che appena il suo pubblico salì in numero e qualità e le sue discussioni dovettero farsi più compassate; essa cessò di vivere quando più pareva che le fossero cresciuti gli elementi di vita. Morì, senza languori e senza malattia, cosciente di morire, anzi volente, fedele alla sua bandiera, dove in quei giorni si potevano scrivere queste superbe parole: Arte ed Inutilità.

Prima di scendere a particolari ritratti mi lasci soffermare un poco alla fisonomia generale della società. Le formole riassuntive che oggidì sono tanto in moda vi erano affatto sconosciute; non si sposavano partiti e non si facevano classificazioni. L'arte si chiamava arte, e nulla più, la si coltivava ingenuamente, la si adorava caldamente, e la si metteva sopra tutte le cose di questa terra. Eravamo quasi tutti disotto i venticinque anni, alcuni non ne contavano venti, ed ora che la guardo di lontano mi avvedo che il quadro doveva essere bello e confortevole, e non è certo a stupire se in alcuni dei soci ancora superstiti all'arte, si riverbera anche oggi qualche raggio del calore che irradiava da quel gran fuoco di fedi e di entusiasmi.

Due o tre volte la società aveva corso pericolo di mutare la originaria natura, e di sciuparsi in una utilità pratica immediata. Bisogna sapere che tre quarti dei soci erano addottorati in legge e, di questi, due buoni terzi, o avvocati fatti o in via di divenirlo, freschi di studî, convinti della importanza dell'avvocatura, impazienti di gettarsi alle lotte della sbarra, orgogliosi della toga recente, questi avrebbero voluto convertire la società in una palestra forense, dove porre e risolvere i maggiori problemi del diritto moderno e dove esercitarsi alle battaglie della parola. Vi furono tentativi di riforme statutarie, si lessero dissertazioni di indole puramente legale, alle quali noi, mostrando di non vedere dove mirasse il colpo, battevamo furiosamente le mani incocciandoci a considerarle, a dispetto della verità e del buon senso, come lavori d'arte. Prendere il toro per le corna non volevamo, perchè ci pareva che discutere intorno alla supremazia dell'arte

fosse un mancare di rispetto a quell' arte istessa che avremmo impreso difendere.

Una domenica, nel 1871, fummo a un pelo d' essere suonati. Uno dei più arrabbiati utilitari era arrivato a convincere molti di noi di queste due incredibili verità.

La prima che eravamo oramai degli uomini seri; la seconda, che come tali ci bisognava metterci di proposito a lavori di più conto che non fossero le prose letterarie ed i versi arcadici. Quest' ultima parola, che molti fraintendono anche oggi, dopo che se ne è fatto tanto spreco, produsse allora un effetto terribile. Noi, i prosatori letterarii ed i poeti arcadici, contavamo esterrefatti il numero dei voti favorevoli e lo vedevamo così diminuito da non lasciarci neanche l'ombra di una speranza. Si stava per votare, quando entrò nell'aula uno dei poeti, un finissimo disegnatore e coloritore di paesaggi in versi, ora grave e rigido magistrato, il quale, intesa appena qualche proposizione, più pallido e con voce più cavernosa del solito, tenendo in mano un dispaccio telegrafico, tremando per un' emozione profondissima, disse queste parole: *Mentre noi diciamo delle corbellerie, bruciano al Louvre i capi-lavori di Rubens e di Van-Dik.*

Fu un affare finito e non se ne parlò mai più.

Un'altra volta era venuta in campo e aveva sollevate vere burrasche la questione della *riabilitazione sociale della donna*. Già da qualche mese s'era la politica insinuata nelle nostre riunioni, non la politica platonica che aveva suggerita al Faldella ed al Galateo l' eroica apologia dei romanzi di Garibaldi, ma una politica irosa, velenosa, traditrice e pettegola, una politica da giornale clandestino e da mitingaio. C' erano state delle avvisaglie; qualcheduno dei nostri, stuzzicato abilmente, s'era lasciato imprudentemente tirare ad assumere la difesa di nomi rispettabili, ingiustamente vituperati; cominciava a serpeggiare un senso di malessere nuovo, nascevano diffidenze e sospetti, si meditavano prudenze riguardose, si facevano frequenti invocazioni alla concordia, in nome dell'arte! (e qui le tirate rettoriche cogli aggiunti di arte serena, arte imparziale, ecc.) che prima non c' era mai bisogno nè di invocare, nè di nominare: insomma, non ci sentivamo più in casa nostra e non sapevamo ben dire chi mai ce ne avesse cacciati.

Venne la discussione intorno la *condizione sociale della donna*, e pareva che una tale discussione dovesse dare un nome a tutte le ire e rinfocolarle e farle apertamente divampare così da mettere a pericolo l' esistenza stessa della società. Qui il paciere involontario fu un prete. I frequentatori della *Dante Alighieri* lo rammentano tutti quel prete, un buon diavolaccio di apostolo riformatore, che voleva esser socio senza pagare, parlare senza essere socio, che non voleva sapere nè di presidente, nè di regolamenti, nè di colleghi, nè di pubblico; interruttore nervosissimo insofferente di interruzioni, ingenuo come chi cascasse dalla luna, cocciuto come chi ci volesse tornare, focoso, bilioso, distributore di prese di tabacco, assiduo sempre al suo posto, dove ingannava i mal sopportati silenzi, poppando, rosicchiando, graffiando e carezzando il pomo d' avorio ingiallito di un lungo bastone da parroco di campagna.

Quel poveraccio voleva migliorata la condizione sociale della donna, e non passava seduta che non battesse o tentasse di battere il suo chiodo. S' immagini quando fu posto da altri il tema che le ho detto! Quando egli prese a parlare, la disputa era violenta e velenosa. Cominciò senz' altro con un racconto. Pochi giorni prima egli era andato a Pinerolo, e tornandone alla stazione aveva trovato che *il bigliettaro* era una donna. Questo fatto lo aveva tanto commosso che egli s' era affacciato allo sportello e aveva detto alla signorina: *Oh! Come godo...!*

Voleva raccontarci il seguito della sua apostrofe esclamativa, e dirci che godeva di vedere finalmente iniziata la grande riforma sociale o giù di lì, ma gli fu impossibile seguitare. Quelle tre parole le aveva profferite con tanta enfasi, quell' Oh! egli lo aveva trascinato attraverso una tal fila di inesprimibili dolcezze, la sua voce era diventata così sonora, oserei dire, così sincera in quel momento, che mai effetto più comico fu prodotto da una più seria intenzione. Fu una risata generale, lunga e singhiozzante; egli rimase un momento sospeso, ci guardò tutti con una dolcezza grave, poi sorrise per forza e si rimise a sedere. Da quel giorno non prese più la parola, fu meno assiduo e poi lasciò affatto di venire. Poveretto, o pazzo, o savio, il suo era un' ideale, e dalla contemplazione estatica di quell' ideale la nostra risata lo aveva strappato violentemente per sbatterlo a terra.

Rido ancora a pensarci, ma quelli che come me videro e sentirono il suo sguardo dolce e mite chiederci con meraviglia il perchè di quello strappo brutale, provano certo come me a quel ricordo un senso di amarezza che sa quasi di rimorso.

Non ho mai saputo il nome di quel prete, nè che sia seguito di lui. Non era ricco, e forse non era sempre in senno. A buon conto la sua parte di paciere l' ha fatta, perchè dopo d' allora discutere di politica e sentire esclamare in tono: *Oh! come godo!* fu sempre una cosa sola.

Giuseppe Giacosa.

CARLO DOSSI [1]

In un libro come quello che il Gautier intitolò *Les Grottesques* il Dossi, *per ora*, potrebbe avere il primo posto. La stranezza del suo ingegno è quasi uguale alla vigoria d'esso, e aggiungo subito che questa non è poca davvero.

Io ho letto tutti i suoi scritti. Pubblicati da parecchi anni, son rimasti per gran parte del pubblico roba inedita. L'autore ne stampava, per conto proprio, in belle edizioni in ottavo, un centinaio di copie e le regalava agli amici: nascevano, si può dire, una rarità bibliografica. Qualche copia se ne trovava di

(1) *Gocce d'inchiostro*. Roma, Stabilimento tip. italiano, 1880.

quando in quando sopra un banco di rivenditore di libri vecchi, e la scancellatura di un nome sulla copertina raccontava l'odissea del mal capitato regalo. Fu così che nel 1871 mi venne in mano *L'Altrieri, nero sul bianco,* stampato nel 68, un volumetto in 16°, una eccezione, perchè il Dossi sembra avere una specie di predilezione per l'*ottavo grande.* Mi sorprendevo che oggi si lasciasse, come tanti altri, stampare anche lui *in elzeviro*; ma ora so che non pubblica più per conto proprio: finalmente si è persuaso di rassegnarsi a un editore. Così son venute fuori, l'anno scorso, *La Desinenza in A*, una filippica contro le donne, la ristampa della *Colonia felice* una utopia, ed ora *Gocce d'inchiostro*, un'altra ristampa di novelline e di schizzi spannati dai suoi varii scritti, come dice l'avvertenza dell'editore. Domani avremo forse un nuovo volume, il rovescio della medaglia della *Desinenza in A,* un panegirico della donna.

Però il nome del Dossi non era rimasto oscuro neanche quand'era mezzo inedito. Aveva presto trovato degli ammiratori entusiasti e dei detrattori arrabbiati. Non saprei valutare esattamente chi gli abbia nociuto di più. Potrebbe darsi, con un carattere come

il suo, che non abbiano nè gli uni nè gli altri influito molto sopra di lui.

Una vera *forma artistica* indica una maniera di vedere e di sentire molto fuor del comune. Quando la forma ha una spiccata singolarità, vuol dire che questa proviene dal solido impasto dell' organismo. Si tratta di un *fenomeno;* e la critica, che non deve lasciarsi sfuggire nessun argomento serio, ha l' obbligo di penetrarlo, d' intenderlo, di *vederlo fare.* Un caso letterario equivale ad un bel caso patologico.

Io chiamo *caso letterario* un' opera d' arte dove si riveli un complesso di ottime qualità, di qualità di prim' ordine (forza di rappresentazione evidente, potenza di colorito, di movimento, di vita, insomma) che, producendo sul lettore, coll' energico effetto della realtà, una sensazione acuta, un' eccitazione interiore, gli svegli nell' immaginazione e nel cuore facoltà addormentate per mezzo delle quali egli rifà con identico processo, sebbene in modo effimero, la stessa creazione dell' autore; e dove, insieme alle ottime qualità, alle qualità di primo ordine, si trovino quasi colle stesse proporzioni qualità inferiori, difetti ed eccessi sia nel disegno generale, sia nei particolari dello stile

e della lingua; stonature e stridori di colorito, contorsioni di linee, esagerazioni di *maniera*, caricature di forme, qualcosa di mescolato, d'affastellato, d'arruffato che intanto (si scorge bene) è un vero organismo, non un'accidentalità o un capriccio.

La volgarità, l'impotenza, l'anemia, l'aborto, non sono dei *casi letterarii*. Ci vuol poco a capire, in simili casi, che il preteso autore si sia sbagliato di mestiere, che il commediografo avrebbe fatto benissimo a diventar farmacista, che il romanziere avrebbe fatto meglio a procacciarsi un posto di scrivano nello studio d' un notaio, che il poeta doveva lasciar in pace la Musa e restar semplicemente un fannullone, quando non poteva occuparsi d' altro. Nel *caso letterario* si tratta d'un vero ingegno d' artista o sviato, o mancante d'una delle più importanti facoltà, quella delle proporzioni e della misura.

La prima curiosità di chi vuol spiegarsi tal *fenomeno* si rivolge naturalmente sulla vita intima dell'autore. Dicono: la vita intima è sacra: la persona dello scrittore è *inviolabile*. L' opera d' arte dà abbastanza da poter essere giudicata da sè stessa. — Sì; parecchie volte, fino a un certo punto, essa può essere

impersonale; ma delle altre non la è: mostra troppo la foga del sangue, l'eccitazione dei nervi dell'autore. Allora la curiosità non solamente diventa legittima, ma diventa anzi un dovere. Infine l'opera d'arte è *un fatto;* e un fatto non s'intende, non si spiega se non se n'hanno sotto gli occhi tutti gli elementi, dai più sostanziali fino ai più insignificanti.

Studiamo dunque l'uomo per intender l'artista.

Non lo conosco di persona, ma ne ho visto un ritratto. È magro, quanto di più magro si può essere senza apparire uno scheletro. Ha la testa grossissima, la fronte dilatata, così dilatata che il suo viso prende la figura d'una trottola. Nato di sette mesi, per violenza di paura il giorno della battaglia di Novara, nel disordine d'una fuga, dirimpetto a una casa che incendiava, risentì sempre gli effetti della sua precoce venuta al mondo. Lottò fino alla virilità tra la vita e la morte, impressionabile come una sensitiva, strano fanciullo, taciturno, divoratore di libri che non intendeva, appassionato collezionatore di medaglie, di sassi, di ogni cosa sin dai sette anni, schivo della compagnia degli altri ragazzi, ruminatore, timido e imperioso a se-

quell' imperversare di parole indiavolate e di imagini enormi, c'è una meticolosità straordinaria, uno scrupolo sconfinato. Tutti quei suoi aggettivi sono accuratamente calcolati; calcolate le sue parole di nuova foggia. Le imagini, la giacitura dei periodi, le ellissi, tutto v'è posato ed ordinato in vista d'uno scopo artistico, per un' intenzione di rapporti di linee, di gamma di colori, di accordi armonici e stavo per aggiungere sinfonici. C'è insomma la stessa esattezza, la stessa meticolosità, la stessa forza di riflessione e di volontà dalle quali è regolata la sua vita.

Il Dossi è l'uomo più straordinariamente ordinato del mondo. Sopra il suo scrittoio, che non sembra quello d'un artista, nè una penna, nè un taglia carte, nè un fogliolino fuor di posto: neppur la più piccola macchiolina d'inchiostro. Egli scrive con uguale accuratezza una pagina d'un racconto e una lettera al sarto o al calzolaio. Anzi non scrive nemmeno un semplice biglietto senza farne prima una bozza e senza averla corretta, dopo letta e riletta. Le sue lettere familiari riboccano delle stesse *preziosità* ch' egli versa a piene mani nei periodi delle sue

opere. Se *preziosità* non pare esatto, dirò bizzarrie.

Aggiungete che è timido ed impacciato nella conversazione, massime con gente che vede la prima volta: aggiungete che per tant' anni, la sua opera d' arte fu una continua conversazione con sè stesso, una vera cristallizzazione di sentimenti e di pensieri che gli erano cari, destinata soprattutto alla propria soddisfazione e poi alla confidenza di pochi amici (le sue costose edizioni a cento esemplari non significavano altro) e capirete subito che doveva importargli ben poco se un'immagine o una parola non potevano valere per gli altri quello che valevano per lui. È la colpa d' origine della sua opera d' arte, ora diventata natura. Probabilmente il Dossi più non cercherà di moderarsi o di correggersi: temerà di perder qualcosa della sua fiera individualità e ostinerassi a rimanere qual' è. Ha torto? Chi lo sa?... Potrebbe anche darsi che no.

La prima impressione dei suoi lavori è questa: non si capisce nettamente se l' autore scriva a quel modo per canzonare il lettore. L' *Altrieri* mi parve scritto in arabo: *La Colonia felice* una traduzione appena abbozzata

da una lingua barbarica. Sembrava che il traduttore non trovando lì per lì, sulla punta della sua penna, la parola più adatta a rendere il testo, avesse messo come un appunto o la parola del testo italianizzata, o la parola italiana violentemente contorta a un significato tutto diverso dal proprio. Si passa di sbalordimento in isbalordimento. La frase ora si snoda come un serpente, ora guizza, ora scoppietta, ora si distende lunga, interminabile, cheta. L' immagine abbaglia coi suoi mille colori, colla sua varietà formicolante, immensamente grande, straordinariamente minuscola, sproporzionata quasi sempre. Fa pensare ad un occhio che continuamente patisca una diversità di *altonismo* per la quale non vegga più i colori nel loro stato naturale, e che da una singolar conformazione della pupilla sia forzato a veder le cose ora come se le guardasse con un cannocchiale rovesciato, ora come se le guardasse colle lenti d' un mirabile microscopio. Par di sentire un accento vigoroso, pieno di sdegni, irrompente, brusco, rauco e, da un momento all' altro, soave, commosso, quasi femminile, dolcissimo.

Si riman male; ma si è colpiti. L' impressione è così complicata che vien la voglia

di distrigarla. Allora, se la tentazione di rileggere ci vince, l'impressione comincia a modificarsi. Si prova lo stesso effetto che innanzi un quadro del Cremona. Iniziati nel segreto di quella *maniera*, l'arte ci apparisce subito, come una bella visione. Però bisogna essere curiosi, critici d'istinto, artisti di nascita e d'educazione, pei quali il *processo*, la *fattura* è molto, è tutto; gente infine che guarda in un'opera d'arte ciò che il grosso pubblico non ha l'obbligo di guardare, e che, a seconda dei gusti, perdona, in grazia di certe *difficoltà superate*, le difficoltà ch'era giusto e desiderabile fossero superate ugualmente. Non è raro che un'opera d'arte faccia andare in visibilio gli artisti e lasci freddo il pubblico e gl'ispiri perfino repugnanza.

Il pubblico non ha torto, tutt'altro! Ma anche gli artisti hanno ragione.

I libri del Dossi sono di questo genere. Non posseggono nessuna delle qualità per riuscire gradite al maggior numero dei lettori: ne hanno molte da urtare, da irritare il gusto corretto, severo, meticoloso di coloro che amano nell'opera d'arte l'equilibrio, l'armonia, la perfetta corrispondenza del concetto e della forma in guisa che non si possa far di-

stinzione tra forma e concetto. Rimarranno una *curiosità artistica*, ma una curiosità di gran valore.

Ed io, dal canto mio, non nascondo la mia simpatia pel Dossi, quantunque non sia disposto ad imitarlo, quantunque non consigli ad altri di seguirne l' esempio.

Bado ad una sola cosa: all' efficacia delle impressioni che mi produce. Insomma lo prendo com' è e confesso che mi turba, che mi commove; confesso che, appena vinta la prima ripugnanza, lo accompagno ora con diletto, ora con ammirazione, indifferente mai; e che lo rileggo, malgrado la sua stranezza. È giusto osservare che sul conto della stranezza i suoi detrattori hanno molto esagerato; così, pel merito artistico, i suoi ammiratori col levarlo troppo alle stelle.

Il Dossi, *per ora*, è un artista incompleto. Le sue figure ordinariamente non si vedono fuori del suo cervello, ma dentro d' esso, in una mezza personalità che li rende grotteschi, come avvolti nel fumo della sua fantasia in ebollizione. Ma quanta potenza in quel grottesco! Le sue imagini se fanno sorridere, fanno anche pensare: sono stravaganti, ma non vuote; ed è molto. Di tante più regolari, più

compassate, più linde, più armoniose, non si può affermar sempre che abbiano dentro qualche cosa.

Ecco una pagina delle *Gocce d' inchiostro.* La trascrivo per intiero, colla sua bizzarra ortografia irta di accenti. È uno *specimen* che basta a dare un' idea netta della maniera del Dossi a chi non ha letto nulla di lui.

LE CARAMELLE

« — *Monsù, doi soldi d' caramel*— disse un fanciullo, entrando frettolosamente con due bambine che gli trottavan di pari. E, tutti e tre postàronsi al banco.

« Il caffettiere, lasciato il giornale, si alzò.

« Io adocchiai i piccini. L' *omo* era in blusa celeste e in berrettino da soldatello. A parte quel po' di aria baciocca che i *maschi* hanno in sugli otto, trapelava nel musino di lui, la coscienza della sua doppia importante funzione di compratore, custode di una rispettabile somma. La quale somma egli chiudeva in pugno. E tenevala stretta ve'!

« Ma e la bimba alla sinistra di lui? Qual fino e sentimentale visuccio!... visuccio promettente di quelle smortone impastate di

chiaro di luna, che dove lascian lo sguardo, guai!

« La puttina invece alla diritta, era un brioso raggio di sole. Non toccava i cinque anni. Tomboletta, latte-e-vino, con una vestuccia corta inamidata, reggevasi in sulla punta delle scarpette; attaccando le palme all' orlo del banco, poggiava tramezzo a quelle, il mento.

« E i sei occhietti — due neri, due grigi e due castagnini — si attrupparono intorno alla mano del caffettiere. Questa, mise un piccolo peso su'n guscio della bilancia; gli occhietti ve la accompagnarono: la si diresse a dipalcare un baràttolo; gli occhietti le tennero dietro: *tach tach*... il caffettiere lasciò cadere sul piatto le caramelle... tre, quattro, cinque... ad ogni *tach*, i fanciulli si sogguardavano e sorridevano.

« Ma per due soldi i sorrisi non potevano esser molti.

« Mi venne un' idea.

« Avvertito con una tossetta il *monsù* e mèssomi a traverso la bocca l' indice, mi diedi, dietro i bimbi, a far segni: cioè ad accennare il baràttolo, indi, a rovesciare la mano verso la coppa della bilancia.

« Bah! Il caffettiere era proprio grosso di

scorza. Salvo il cenno del zitto, non mi comprese per niente. Anzi; egli ebbe il coraggio — sottolineo *coraggio* — di ripigliarsi una caramella avvantaggina e riporla. Tre guardi mortificati la seguitarono e tre sospiri.

« Così, fu il cartoccio aggruppato, e consegnato all' ometto.

« Questi *mollò* allora il due-soldi. Stettero tutti e tre, un momento, a vederlo sparire nel fesso del banco; poi, con un balzo di gioia, scapparono via.

« — *Chiel* che voleva? — mi domandò il caffettiere.

« — Volevo, che loro votaste il baràttolo — risposi stizzito — Pagavo io.

« Ei si rimase un po' grullo.

« *Contagg!* — disse — bisognava parlare.

« Fosse egli stato una donna! »

Non faccio annotazioni, lascio libero il lettore. Aggiungerò solamente: vi sono dei piaceri, delle soddisfazioni, dei godimenti intellettuali di second' ordine provenienti dal guardare e dallo studiare in un' opera d' arte il processo di formazione, che si scorge meglio quando, rimasto un po' incagliato e un po' incompleto, non arriva a nascondersi sotto il rigoglio della piena funzione vitale.

Ma sono piaceri, soddisfazioni e godimenti che non interesseranno mai il pubblico quanto le persone *del mestiere*. Per queste, il *processo*, la *fattura*, la parte tecnica hanno spesso un interesse superiore di molto a quell'impressione generale e completa preferita dalle altre. Gli scritti del Dossi, vere opere d'arte, malgrado i loro difetti e, forse, un po' a cagione dei loro difetti, mi sembrano i più adatti per istudii di questa natura.

Dissi, cominciando, che *per ora* egli è un grottesco. Quel *per ora* esprimeva un desiderio, ma non significava una speranza. E siccome fra l'entusiasmo dei suoi ammiratori ad ogni costo e l'irragionevolezza dei suoi detrattori a tutt'oltranza c'era il posto d'un semplice e spassionato osservatore, così ho tentato d'occuparlo io.

BALZAC [1]

I.

Il giorno che il Balzac concepì l'idea di riunire sotto il titolo *La Comédie humaine* tutti i suoi romanzi fino allora pubblicati (questo avvenne, se non mi inganno, nel 1833) corse subito in casa di sua sorella la signora Surville per annunziarle quel grand'avvenimento. La signora Surville lo vide entrare nel salotto col cappello un po' inclinato sull'orecchio, la pancia in avanti, la mazza levata in alto come un capo tamburo, suonando colle labbra una mar-

(1) Histoire des oeuvres de H. de Balzac par Charles de Lovenjoul. Paris, Lévy, 1879.
Un autografo del Balzac.

cia, brà bràa-brà brà! muovendo i passi cadenzatamente, solennemente, quasi fosse davvero alla testa d' un reggimento. Giunto innanzi il canapè ove sua sorella era seduta, si fermò ad un tratto; poi con un accento grave e comico nello stesso punto:

— Signora, le disse, salutate un Genio!

E si mise a ridere, di quel suo riso grasso, rablesiano, che scoteva tutto il suo corpo.

Il Balzac avea la coscienza del proprio valore e soleva manifestarla con un' ingenuità fanciullesca. Un amico lo rimproverava d' esser troppo facile a raccontare a tutti il soggetto dei suoi romanzi.

— Voi siete lento nel lavoro, gli faceva osservare; vi si può facilmente rubare un' idea e metterla in circolazione assai prima di voi.

— Eh via! Nessuno potrà fare del Balzac, fu la sua semplice risposta.

Vittorio Ratier, direttore della *Silhouette*, una sera, conversando, gli suggerì l' idea fondamentale del racconto *Une passion dans le désert*.

— L' idea è vostra, gli disse il Balzac tutto contento; è giusto quindi che partecipate agli utili che il mio lavoro produrrà.

Quando il lavoro fu stampato nella *Revue*

de Paris, il Balzac, sopraffatto dalle sue urgenze pecuniarie, non si ricordò più del Ratier al quale tante e tante volte aveva promesso di arricchirlo.

Alcuni anni dopo il Ratier lo trova occupato a rovistare dei vecchi portafogli.

— Questa volta, caro amico, gli disse, vi arricchirò per davvero. Eccovi un manoscritto, un racconto composto per iscommessa, in dodici ore. Conservatelo. Quando sarò morto, lo venderete a peso d'oro. Un manoscritto d'un uomo celebre è una vera fortuna: io lascerò un gran nome.

E lo diceva, aggiunge il Ratier, colla maggior serietà di questo mondo, col tono della convinzione più assoluta.

Questi aneddoti mi venivano in mente sfogliando il lavoro bibliografico del signor Lovenjoul. Sono trascorsi trent' anni dalla morte del Balzac, ed eccolo più vivo, più venerato, più amato di quando il suo nome toccava le cime della celebrità europea. Da quel monumento letterario in ventiquattro volumi che è l'edizione completa delle sue opere, pubblicata dal Lévy, egli sembra ripetere al pubblico le profetiche parole dette scherzando alla sorella: salutate un Genio!

La fama del Balzac s' è formata lentamente. Per la maggior parte dei suoi contemporanei il romanzo di lui somigliava in molti punti a quella che oggi sogliamo chiamare la *musica dell' avvenire;* era una forma *anticipata*. Oggi noi vediamo benissimo come tutto il romanzo moderno sia già nel Balzac, anch' il *naturalista*, anche lo *sperimentale* poichè lo si vuol chiamare così. Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola, procedono tutti direttamente da lui; non hanno fatto altro che sviluppare, perfezionare, ingrandire certe forme secondarie le quali nelle *Comédie humaine* erano o accennate, o imperfettamente svolte come accade in tutte le produzioni della natura e dello spirito umano, che sono infine la medesima cosa. Per noi che moviamo nella via del romanzo i primi passi, coll' incertezza dei bimbi appena appena staccatisi, sarebbe un lavoro di grand' importanza un libro intitolato *Predecessori, contemporanei* e *successori del Balzac.*

Il Balzac, per quanto uomo di genio, non è nato neppur egli da una specie di generazione spontanea letteraria. Al paro dei suoi successori, ha sviluppato, ingrandito, perfezionato le forme iniziali del romanzo moderno

già apparse, per citare due soli titoli, colla *Princesse de Clèves* e colla *Nouvelle Héloise.* I suoi lavori giovanili lasciano vedere chiaramente l'andar tastoni, il tentare e il ritentare, e il divinare e lo spingersi innanzi che dall'*Héritiere de Biragu*e e dalla *Iane la pâle* lo han condotto alle sublimi altezze dei *Parents pouvres* e dei *Paysans.*

Studiare in che modo le forme incipienti del romanzo di carattere si sian trasformate e perfezionate nelle sue mani, come si perfezionarono contemporaneamente in quelle di altri scrittori le forme del romanzo di avventure: in che modo dal romanzo di carattere sia poi nato nel gran lavoro del Balzac il romanzo di costumi, e come questo sia oggi diventato per opera del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola il romanzo contemporaneo, non sarebbe certamente inutile per tutti coloro che si sforzano di trapiantare in Italia questo fiore letterario rimasto fin ad oggi un fiore esotico per noi. I nostri costumi, i nostri sentimenti, i nostri vizii, le nostre virtù son lì che aspettano ancora il loro storico, il loro pittore, il loro Balzac. Possibile che dal vasto caos di grandi sentimenti, di grandi idee, di grandi fatti, di grandi miserie,

di grandi abbiezioni, che ha prodotto in vent' anni il nostro risorgimento nazionale, non debba venir fuori uno scrittore potente, un pensatore artista, tal da ritrarre nel romanzo la generazione presente, come il Balzac e i suoi successori han fatto in Francia e continuano a fare colla loro?

Il libro del Lovenjoul è una semplice bibliografia: ma quali insegnamenti non escono dalle aride righe di questo catalogo di 400 pagine!

« Balzac, ha detto il Gautier, non possedeva il *dono letterario;* nella sua mente c' era sempre un abisso fra il concetto e la forma. Egli o non trovava il suo modo di esprimersi, o lo trovava dopo stenti infiniti. » Si può dire che di tre terzi della sua vita uno l' abbia impiegato a concepire e a scrivere la *prima veste* dei suoi lavori, e gli altri due a correggerla e a rimaneggiarla. Per alcuni romanzi la lezione definitiva non ha nulla che vedere colla lezione ordinaria. *La femme de trente ans* è uno di quelli che più si risentono dell' ostinato lavoro della lima e della saldatura. Giacchè il Balzac non si contentava di mutar delle pagine, d' aggiungere degl' intieri capitoli. Per lui spesso il correggere si

riduceva a fondere in un romanzo dei racconti diversi, scritti in epoche differenti e con nessun intento di un legame possibile. *La Femme de trente ans*, per esempio, oggi è composta di sei capitoli intitolati: I. *Premières fautes*. II. *Souffrances inconnues*. III. *A trente ans*. IV. *Le Doigt de Dieu*. V. *Les deux rencontres*. VI. *Le vieillesse d'une mère coupable*. Il primo era stato pubblicato nel 1831, col titolo *Le rendez-vous:* il secondo nel 1834: il terzo nel 1832, col titolo *La Femme de trente ans* che poi divenne quello dell' intiero romanzo: il quarto, diviso in due parti, con titoli particolari, nel 1831; il quinto nello stesso anno, diviso anch'esso in due parti, con titoli particolari, poi rimaneggiato in tre parti nel 1832; il sesto sotto il titolo l'*Expiation* nel 1832. L'intero romanzo non prese la forma attuale che nel 1842. I personaggi d' esso, naturalmente, non avevano nelle precedenti redazioni gli stessi nomi. C'era anche un impiccio di data che lo avrebbe impedito. L'azione cominciava nel 1813, e all'epoca delle pubblicazioni dei diversi episodii, se si fosse trattato d' una sola persona, l' eroina non avrebbe potuto avere i trent'anni del titolo.

Un altro dei lavori più tormentosamente

rimaneggiati è *l' Autre étude de femme*, *La grande Bretéche*, ove nascono, ribollono, spariscono dal 1839 al 1845 una quantità di pagine che vanno di qua e di là a trovar posto in molt' altre novelle, specialmente nel racconto *La Muse du département*.

Nel libro del signor Lovenjoul tutti questi rimaneggiamenti passano sotto gli occhi come una fantasmagoria, con particolari curiosi con pagine che ora si cercherebbero invano nell' edizione definitiva, e lasciano stupiti della prodiosa attività creativa di quel vero genio del romanzo. La sua incontentabilità non aveva limiti. Nel 1845, mentre ancora non era terminata la prima edizione della *Comédie humaine*, egli già aveva steso il piano d' una seconda, nella quale leggonsi i titoli di cinquanta lavori che dovean completare in ogni sua parte quella grande storia dei costumi del secolo XIX e rimasero nella mente dello scrittore rapito immaturatamente dalla morte. Le *scene della vita militare*, che ora hanno due soli episodii, *Les Chouans* e *Une passion dans le désert*, dovevano arricchirsi di altri venticinque.

Le correzioni tipografiche del Balzac sono leggendarie. *Far del Balzac* era una specie

di tortura nella tipografia, e gli operai v' erano sottomessi soltanto per un' ora alla volta. Si soleva dire che per comporre le prime prove d' un romanzo del Balzac bastava prendere a caso i caratteri dalla cassetta, metter insieme delle righe di lettere e formare delle pagine senza nè capo, nè coda. Il carattere tipografico inebbriava il gran romanziere; ogni parola, ogni sillaba diventava un periodo, una pagina, delle dozzine di pagine, che moltiplicavansi indefinitamente, prodigiosamente, sbucciando l' una dell' altra, come una generazione di gemmipari, finchè il volume e il romanzo non eran belli e compiti.

« L' aspetto di quelle prove di stampa era mostruoso, dice l' Ourliac che fu un ingegno brillantissimo prima d' andar a finire come un Veuillot sbagliato. Da ciascun segno, da ciascuna parola stampata parte un tratto di penna che splende e serpeggia come un razzo alla *congrève* e scoppia all' estremità in una pioggia luminosa di frasi, di aggettivi e di sostantivi sottolineati, incrociati, confusi insieme, scancellati, sovrapposti; una cosa da abbagliare! » Grande disperazione nella tipografia. « I più intelligenti operai tentano di decifrar quelle prove; e chi vi riconosce del

persiano, chi la scrittura del Madagascar, chi i caratteri simbolici di Wisnou ; lavorano a caso, raccomandandosi a Dio! » Così per una dozzina di volte. « Alla tredicesima prova, aggiunge l'Ourliac, si comincia a riconoscere qualche sintomo d' eccellente francese, e si nota con sorpresa qualche legame nelle frasi. »

Il Balzac era sempre inquieto sulle qualità del suo stile. Vittorio Ratier racconta d' avergli visto stracciare, cogli occhi pieni di lagrime disperate, molte pagine che il giorno innanzi avea proclamato ammirabili. Il Gautier era da lui consultato ed ascoltato con una specie di riverente sottomissione; gl' invidiava la facilità, la nettezza scultoria della forma, e si sforzava d' imitarlo. Uno di quei cercatori di cose letterarie che rovistano dappertutto ha fatto, a questo proposito, delle rivelazioni curiosissime. Nel 1837 il Gautier pubblicava nel *Figaro* i ritratti di Jenny Colon, della Damoreau e della signorina Georges. Balzac in quell' anno scriveva *Beatrix*. Tutto questo romanzo è pieno di imitazioni del Gautier spesse volte spinte all' eccesso. Eccone qualche saggio. Il Gautier scriveva: Les cheveux *scintillent* et se contournent aux faux jours en manière de *filigrane d'or bru-*

ni. E il Balzac: cette chevelure, au lieu d'avoir une couleur indécise, scintillait au jour comme des *filigranes d' or bruni.* Il Gautier scriveva: Le col de mademoselle Georges, au lieu de s' arrondir interieurement du côtè de la nuque, il *forme un contour renflé* et soutenu, *qui lie les épaules au fond de sa tête sans aucune sinuosité.* E il Balzac: Au lieu de se creuser à la nuque, le col de Camille *forme un contour renflé qui lie les épaules à la tête sans sinuositè.*

La preoccupazione del Balzac è evidentissima: lo stile del Gautier formava la sua ammirazione e la sua disperazione al punto stesso. Riguardo allo stile il Balzac arrivava anche a perdere il suo grande orgoglio d' artista: ascoltava benignamente le osservazioni che gli si facevano, ringraziava. Una volta il Planche gli notava delle espressioni che, secondo lui, erano troppe tormentate.

— Ebbene, aveva risposto il Balzac, segnatemi col lapis tutti gli errori che offendono il vostro gusto.

E il Planche, ch' era incapace di comprendere quell' atto d' umiltà, raccontando il fatto allo Champfleury, sdegnosamente aggiungeva:

— Ma per correggere quei romanzi ci sa-

rebbe voluto altrettanto tempo che per iscriverli!

Eppure, povero Planche, chi si ricorda oggi del critico terribile e temuto, mentre la fama dello scrittore così superbamente disprezzato ingrandisce ogni giorno?

« Si può rimproverar tutto al Balzac: la mancanza di spirito e di delicatezza, l'assenza d'anima e di passione, l'abuso delle descrizioni, la predilezione per le corruzioni sociali, uno stile laborioso e scolorito; gli si possono contestare tutte le qualità del gusto e della finezza: ma non possiamo rifiutarci a salutare in lui una potenza d'evocazione senz'uguali. I suoi personaggi restano nella memoria come degli esseri che sian vissuti davvero. Ognuno di noi li conosce come se li avesse incontrati per le vie. Gli abbiam visti, abbiamo parlato con loro, li citiamo coi loro nomi. E questi esseri imaginari sono in numero incredibile: l'opera del romanziere è vasta come un mondo: Balzac aveva non solamente la forza, ma la fecondità del genio. Cosa strana! Balzac non è un artista, ed è creatore: non è scrittore ed ha fondato un genere; non ha fatto un lavoro perfetto, e una intiera letteratura procede da lui. »

Sono le più severe parole che io abbia lette sul Balzac, e in molti punti, con tutto il rispetto dovuto ad un critico come lo Scherer, mi paiono ingiuste. Il Balzac non è artista? Che significa dunque essere artista? Ecco una domanda che mi menerebbe lontano.

II.

Torno al libro del Lovenjoul. Tra i documenti nuovi messi alla luce in questo volume c'è n' è uno che riguarda la venuta del Balzac in Italia.

Il Balzac venne tra noi nel febbraio del 1837, munito d' una procura del conte Emilio Guidoboni-Visconti per regolare gli interessi di questo col signor Lorenzo Costantin, suo fratello uterino, a proposito dell' eredità materna della contessa Giovanna Patellani. Fu a Milano, poi a Venezia, nel marzo; e, tornato a Milano, vi stette sino alla metà di maggio.

A Genova un negoziante gli parlò delle miniere d' argento della Sardegna, delle scorie ammonticchiate nelle vicinanze di esse, scorie ricche di piombo dal quale era stato

ricavato anche dell' argento. La fantasia del Balzac prese subito fuoco. I Romani, i metallurgisti del medio-evo non dovevan essere molto pratici nella mineralogia; potea darsi benissimo fosse nascosta in quelle scorie una immensa ricchezza. Un gran chimico, suo amico, aveva trovato il segreto d' estrarne, con poca spesa, l' oro e l' argento in qualunque modo e in qualunque proporzione stessero mescolati cogli altri metalli. Bisognava avere i campioni per fare un saggio. Il Genovese promise di spedirglieli a Parigi. Il Balzac, nel caso d' ottimo esito, s' impegnava di ottenere pel Genovese e per sè la privativa dell' affare dal governo sardo.

Dopo un anno, visto che il Genovese non si faceva vivo, il Balzac tornò in Italia, andò in Sardegna e trovò che quegli, fatti dei saggi per conto proprio, contrastava la privativa, presso la Corte di Torino, a una società marsigliese la quale avea scoperto potersi ricavare dalle scorie il dieci per cento di piombo, e dal piombo il dieci per cento d' argento.

Fu una delle tante sue delusioni!

Era partito da Parigi, facendo un grande sforzo per raggranellare i quattrini pel viaggio. Aveva impegnato il po' d'oro che pos-

sedeva: la sua mamma e una sua cugina si eran *salassate* per lui. Avea viaggiato quattro giorni e cinque notti sopra una imperiale, bevendo soltanto dieci soldi di latte al giorno.

A Marsiglia aveva abitato una stanza di albergo da quindici soldi al giorno e aveva pranzato con trenta. Aveva scritto alla madre: *Pense qu'il y a beaucoup plus d'envie de faire cesser des souffrances chez des personnes chères, que de désir de fortune personnelle dans ce que j'entreprends; quand on n'a pas de mise de fonds, on ne peut faire fortune que par des idèes semblables à celle que je vais mettre à fin.* (*Correspondace* pag. 283). E trovava il posto preso! E i suoi castelli in aria rovesciavano a un tratto! Bisognava rimettersi al gran supplizio del lavoro. Si faceva coraggio. *Je vais faire trois ouvrages tout de suite, sans débrider!* Però.... però...! Era stato a visitare la miniera abbandonata dell' Argentara nella parte più selvaggia dell' isola, e avea portato via dei saggi di minerale. *Peut-être le hasard me servira-t-il mieux que les combinaisons de l'esprit.* Già pensava di ritornare in Italia col suo cognato, l' ingegnere Surville, e con un ingegnere delle miniere. « Tu verrai con tuo marito, » scriveva alla so-

rella Laura, « Grazie all' esperienza che ho acquistata, spenderemo poco più di quel che si spende a Parigi. E siccome non c' è di mezzo nessun Genovese, così potremo aspettare finchè saremo più tranquilli. Io sono dunque pressochè consolato. » Aveva bisogno di una chimera: non sapeva staccarsi da questa.

Andò a Milano per isbrogliare ancora alcuni interessi del conte Guidoboni-Visconti. Pare che il governo austriaco intendesse sequestrare quel po' di beni che il conte possedeva tuttavia in Lombardia. Il Balzac s' adoperò in maniera che il sequestro fu evitato. Credeva tornar subito a Parigi, ma si mise a lavorare. *Les mémoires de deux jeunes mariées* furono cominciate a scrivere in casa del principe Porcia, in una stanza a pian terreno che dava sul giardino, messa dall' amicizia del principe a disposizione di lui. Nella sua prima dimora in Milano il Balzac v' avea conosciuto molte persone dell' aristocrazia; ma ora faceva una vita da certosino. La contessa Bossi, che non aveva dimenticato le belle serate passate con lui alle *Chênes* presso i Sismondi, dovette fermarlo coraggiosamente in mezzo alla via per rimproverarlo di non essersi fatto vedere in casa sua. Il suo lavoro

lo assorbiva tutto. Era una idea che gli frullava in mente da due anni e non era riuscita a concretarsi. Dipingere l' amore felice, l' amore soddisfatto senza la rettorica del Rousseau e senza le prediche del Richardson: ecco il suo ideale di quel momento. Voleva pubblicare il suo libro senza nome d' autore, come l' *Imitazione*, e voleva poterlo scrivere a Milano!

Ma era tristo per diverse ragioni. Aveva duecentomila franchi di debiti e i suoi affari andavano male: e il suo cuore era in Russia, presso la persona che fu poi la consolatrice degli ultimi suoi giorni e sua moglie. Invidiava il principe Porcia ch' era così felice colla sua amante, la contessa Bolognini. « Ah! se sapeste, scriveva alla Hanska, che malinconiche meditazioni m' ispira l' aspetto della vita felice del Porcia che abita sul Corso Orientale, dieci case più in là dalla contessa! » Aveva la nostalgia. « La Francia, col suo cielo sempre grigio, mi serra il cuore sotto questo bel cielo di Milano; il Duomo, parato delle sue trine, m' intorpidisce l' anima d' indifferenza! » Il 20 maggio aveva scritto: « Domani, dopo avere fatto scrivere due lettere alle mie amanti, sarò più allegro e sarò da voi calmo

e savio da far invidia a un santo. » Due giorni dopo: « Il mio libro è abbandonato; ho lasciato lì le mie amanti per riprenderle un giorno o l' altro. » Infatti passarono quattro anni prima che quel romanzo vedesse la luce nelle appendici della *Presse*, dopo essere stato lungo tempo annunziato dalla *Revue de Paris*.

Se si dovesse dar retta alla dedica che si legge ora in testa al romanzo *Splendeurs et misères des courtisanes*, questo lavoro sarebbe nato anch' esso sotto il tetto ospitale di casa Porcia, sul Corso di Porta Renza, ora Corso Venezia. Ma la dedica da principio si riferiva alla sola prima metà della prima parte del romanzo che allora s' intitolava *La Torpille*. Può darsi che quest' episodio, trasformato nell' edizione definitiva in *Comment aiment les filles*, sia nato in Milano.

Certamente il Balzac portò via dei ricordi durevoli del suo soggiorno in questa città: lo dimostrano le dediche di altri suoi lavori a persone milanesi: *La Vendetta* allo scultore Puttinati, *La fausse maîtresse* alla contessa Clara Maffei, *Une fille d' Eve* alla contessa Bolognini-Vimercati, *Les émployes* alla contessa Sanseverino, sorella del principe Porcia.

Il Balzac non ricevè una bella impressione

dalle nostre donne. Gli parvero tutte prive di attrattive, di spirito, d'istruzione, meno una Cortanse di Torino. Le Milanesi, invece, dicono ch' egli non era bello, ch' era goffo, taciturno e che di stupendo aveva soltanto gli occhi, due occhi di fuoco. Il Balzac in quei giorni era d' umor nero. Forse passava per uno di quei periodi di astinenze d' anacoreta ai quali si condannava per resistere alla violenza del suo lavoro. Un motto di lui sulle donne, detto in una cena di soli uomini presso il Porcia, conferma questo mio sospetto; ma non è possibile riferirlo qui. Alla Hanska scriveva: « Comincio a credere che la fama ha ragione, attribuendo alle Italiane qualcosa di troppo materiale in amore. » Tutto questo può diminuire in qualche maniera il severo giudizio del gran romanziere.

Il Balzac lasciò Milano il 6 giugno del 1838 e non tornò più fra noi.

M' è parso giusto premettere queste poche notizie alla descrizione dell' unico autografo del Balzac — di qualche importanza — che si trovi in Italia.

È preziosissimo. Ci mostra il grande romanziere intento al lavoro, in quella terribile lotta colla forma che rende proprio miraco-

losa la sua vasta produzione in mezzo a tali preoccupazioni d'interessi materiali d'ammazzare qualunque altr'uomo non nato, come lui, un colosso di mente e di corpo.

Lo Champfleury ha scritto un opuscolo intitolato: *Balzac. Sa méthode de travail, études d'après ses manuscrits* (Paris. Patay, 1879,) ove sta sempre sulle generali e non dice nulla che non si sapesse. Perfino il *fac-simile* di una prova di stampa del *Début dans la vie*, premessa al suo opuscolo, ha ispirato dei dubbii sulla sua autenticità. Secondo il Lovenjoul, che deve intendersene, le correzioni, piuttosto che del Balzac, paiono della signora Surville, sua sorella. Perciò ho creduto che, anche dopo lo scritto dello Champfleury, queste notizie possano avere un po' d'interesse. E ringrazio la gentile persona che m'ha cortesemente confidato il prezioso manoscritto e m'ha permesso di descriverlo.

È un volume in 8° grande, rilegato in rosso col dorso di cuoio filettato in nero; il titolo in oro: ÉTUDES PHILOSOPHIQUES (LES MARTIRES IGNORÉS).

Nella prima pagina si legge: *Offert par l'auteur — comme un souvenir — du gracieux accueil qu'il — a reçu. — H. de Balzac. — Pa-*

ris, ce 15 juin, 1837. — C' est comme je vous l'hai dit le — premier ouvrage que j'ai fait — á mon retour.

Questo non è precisamente vero di tutto il lavoro. Al suo solito, il Balzac aveva fatto un innesto sul frammento *Ecce Homo*, pubblicato nella *Chronique de Paris* nel giugno 1836. Al suo ritorno egli aveva potuto scrivere soltanto le undici pagine di manoscritto che formano la introduzione. Infatti nell' ultima pagina, dopo tredici righe di scrittura, si trovano incollati due pezzettini ineguali di stampato, e di fianco si legge: *Continuer avec la copie de la chronique.*

Nella seconda pagina, prima aveva scritto: *Les Martires ignorés — de la légende. — (Fragment du Phédon d' aujourd'hui)*, ma poi cancellò le parole: *de la légende.*

Vengono poi undici fogli di manoscritto su carta di paglia comune, scritti, meno il primo, tutti da una sola facciata, con pochissime correzioni.

Seguono, rilegate col manoscritto, cinque prove di stampa che sono certamente quelle della quarta edizione degli *Études philosophiques* (volume XII), pubblicata col nome del Werdet presso Dalloye e Lecou.

Qui comincia il fermento del lavoro del Balzac. Le prove si riempiono di cassature, di richiami, s' ingrossano di aggiunte su pezzettini di carta incollati ai margini con delle ostie. Le correzioni s' accavallano; le correzioni sottentrano alle correzioni. Nel manoscritto l' introduzione era di sei pagine e sei righe; nella prima prova sono già incollate altre due paginette, e in fine c' è l' avvertenza: *Charles, laissez-moi deux pages blanches.* Nella prima pagina, alla prima prova di stampa, ove è il solo titolo, scrive: *Charles, tâchez d' avoir fini cela pour une heure en vous y mettant avec quelque lapins, que les corrections soient bien faites, cela ira jusque á 4 feuilles pas plus, Mettez-moi la 21-22 en page et composez-la, vous avez 4 garnitures. On pourrait si ce peut-il mardi. On a fait une boulette au commencement, voyez ce qui est á mettre en petit texte comme un titre d' une comèdie, et interl: sans fin.*

Nella seconda prova ha già fatto scomporre l' introduzione per ricomporla in carattere più piccolo. Dove diceva: *Personnages* ha messo: *Silhouettes des interlocuteurs;* ma già vuole *en italique* le prime sette righe. Anche questa prova ritorna alla stamperia orribilmente

maltrattata, sovraccarica di aggiunte incollate ai margini, con aggiunte incollate alle aggiunte, un vero fuoco d'artifizio. Si vede il viso che doveva fare quel povero proto di Carlo, leggendo dietro alle bozze: *Charles, encore une épreuve et composez la 1/2 feuille de la fin en y mettant la table des matières.* E più sotto: *Puis-je cette fois compter avoir une èpreuve à trois heures? R. s. v. p.*

E la quarta bozza differisce poco dalle altre. Ghirigori, razzi si partono da tutte le pagine, intrecciandosi, confondendosi in maniera da far perdere la testa ai correttori. E l'incontentabile autore scrive: *Charles, encore une èpreuve, vous devriez corriger vous-même pour que je puisse la rendre en* BON À TIRER.

Il povero proto non ne può più: ha rivisto, ha corretto anche lui. Manda la quinta prova perfettamente ripulita. Credete che il Balzac sia contento? *Donnez une rèvision!* Sarebbe capace di cominciare da capo.

Scelgo un piccolo squarcio, uno dei meno complicati, per porre sotto gli occhi dei lettori il processo letterario con cui sono state fatte tutte le opere del Balzac. Metto fra parentesi, in corsivo, le parole cancellate e se-

gno con puntini ove la cancellatura è illeggibile.

Il manoscritto diceva:

« Le docteur Phantasma *(Chose)*: Il m'est impossible de passer sous silence un fait qui est à ma connaissance personelle et qui ne s'expliquerait que par le système *(de Monsieur)* du docteur Physidor. Voici l'histoire à laquelle je ne voudrais *(rien)* ajouter aucun ornement superflu qui lui donnât *(l'air d')* une tournure romanesque. Je ne sais *(pas)* si vous avez connu *(M.)* l'abbé Bouju *(de Tonduse)* Vicaire général de... *(je ne)* je ne *(connais pas)* me rappelle jamais les diocèses *(d'aujourd'hui)* conservés parmi ceux d'autres fois. Eh bien, il y a vingt ans Monsieur Bouju c'était *(ce que l'on nomme)* vulgairement parlant *(un bon vivant)*, ce qui devrait s'appeler en bonne philosophie un égoïste. *(Il)* Soit qu'il *(eu pensé de la....)* regardât comme profondément risibles les idées de ceux qui s'occupent d'avenir, qui (.....) font des théories délicieuses, quand il est prouvé que l'espace entre la terre et le soleil est de trente-trois millions de lieues; et *(qu'il est)* que l'espace entre nous et certains planètes est si considérable que leur lumière

ne nous est pas encore arrivée quoique la lumière fasse de millions de lieues à la minutes; soit *(qu'il ne)* que tout lui fût indifférent, excepté ces propres jouissances, il ne faisait que ce que lui plaisait. »

Tutto questo è troppo pieno, troppo pesante; si legge a fatica. Ma già nella prima correzione comincia a sveltirsi. Ecco qua:

« LE DOCTEUR PHANTASMA. Il m' est impossible de passer sous silence un fait qui est à ma connaissance personelle et qui ne s'expliquerait que par le système de Physidor. Je ne sais si vous avez connu l'abbé Bouju, un vicaire général de..... de..... de..... Ma foi, je ne me rappelle jamais les diocèses conservés parmi ceux d' autres fois. Eh bien, il y a de cela quelque quarante ans, M. Bouju était, vulgairement parlant, *un bon vivant*, ce que les imbéciles nomment un égoïste, comme si nous n'ètions pas tous égoïstes. L'oubli de soi-même est une dépravation. Soit qu'il regardât comme profondément risibles les idées religieuses, soit que tout lui fût indifférent etc. »

Nella seconda prova l'epurazione continua. Il periodo si muove con più agio. La mano

inesorabile dello scrittore sfronda, sfronda senza pietà, Osservate:

« LE DOCTEUR PHANTASMA. J'ai rencontré hier quelqu'un qui m'a rappelé un fait qui est à ma connaissance personelle et qui s' appliquerait au systeme *(de)* que Physidor nous dévelloppait avant hier. Avez-vous entendu parler de l' abbé Bouju *(un)* qui est vicaire général de.... de.... de.... Ma foi, je ne me rappelle jamais les diocèses conservés parmi ceux d'autres fois. Eh bien, c'est lui dont il s' agit. Il y a quelques quarante ans, M. Bouju était etc. »

Ma già alla terza prova il brano è quasi irriconoscibile; non più racconto, è dialogo.

« LE DOCTEUR PHANTASMA, l'ai rencontré hier une douillette pouce....

« LE LIBRAIRE. Mâle ou femelle?

« PHANTASMA. Elle m'a rappellé un fait à ma connaissance personelle et qui s' appliquerait au systeme que vous nous développiez avant-hier. Avez vous entendu parler de l'abbé Bouju qui est vicaire général de.... de.... de.... Ma foi, je ne me souviens jamais des diocèses conservées parmi ceux d'autres fois. Eh bien, c' est de lui qu' il s'agit. »

E il resto continua come nella seconda pro-

va; solamente dopo le parole: *tous égoïstes* aggiunge: *de naissance ou par expèrience.*

Nella quarta prova questo passo subisce un'insignificante modificazione. Dove diceva: *M. Bouju ètait,* si legge: *mon Bouju.* È tutto. La lezione si conserva tale nell'edizione definitiva.

Allo stesso modo che coi periodi della sua prosa, soleva adoperare il Balzac colla struttura dei suoi romanzi. Fondeva insieme più racconti, saldava parti diverse e non sempre in maniera che la saldatura non si scorgesse. Ma in molti punti della sua *Comèdie humaine* il lavoro lento, paziente della creazione ha ottenuto il gran risultato a cui tendeva: vi si sente l'immortalità della vita dell'arte e la onnipotenza del genio.

GAVARNI [1]

Il Gavarni è il Balzac della matita. Gli storici futuri della prima metà del secolo XIX, insieme alle immortali pagine della *Comédie humaine* studieranno i dieci mila disegni del Gavarni, come i documenti più autentici della vita francese moderna. Il Balzac ha decomposto e analizzato tutte le passioni, tutti i vizii, tutte le virtù, tutte le debolezze, tutte le miserie di questa civiltà democratica sorta sulle ro-

---

(1) GAVARNI, l'homme et l'oeuvre, par Edmond et Jules De Goncourt. Paris, Charpentier, 1879. Un volume.

GAVARNI par Sainte Beuve (Nouveaux lundis, tome XI, pag. 138-212). Paris, Levy 1866.

vine del vecchio mondo aristocratico fra gli entusiasmi e i baccanali della grande Rivoluzione; lavoro d'artista pensatore, che apparisce più meraviglioso e più straordinario di mano in mano che possiamo accostarci ad esso e abituarci a quella vertiginosa immensità. Il Gavarni ha fissato lo stesso mondo del Balzac, cristallizzandolo e rendendolo più immediato colla elegante sveltezza del suo disegno, colla vigorosa potenza dei suoi chiaroscuri litografici e col darci, per di più, oltre l'espressione e la movenza della persona, oltre la commedia e il dramma figurato, il motto vivo, la frase scultoria, condensata, stavo per dire il suono della voce e l'emozione dell'accento di tutti i suoi personaggi.

Questi due grandi osservatori, cosa strana! sono stati, quasi allo stesso modo, due grandi sognatori. Tutti e due han lavorato sotto l'aspro pungolo dei creditori e degli uscieri, privi affatto del senso delle realtà della vita, prodighi, trascuranti le necessità giornaliere; l'uno ammassando coll'imaginazione gigantesca montagne d'oro che fondevansi come neve appena lui stendesse la mano per toccarle, l'altro coll'idea fissa d'una grande ri-

voluzione da produrre nella scienza dinamica. « Ho da rifare tutta la dinamica e il sole da spostare. Da qualche tempo in qua il sole mi dà ai nervi, e in questi giorni mi son chiesto più volte fin a qual punto sarebbe conveniente farlo sparire; basterebbe vederci un po' meglio nel sistema... V'importa proprio molto del sole a voi? » scriveva il Gavarni, scherzando, al Ward. Intanto passava seriamente i giorni e le notti assorto a far calcoli e figure geometriche per trovar di stabilire sopra nuove basi la legge del movimento planetario e *detronizzare il sole.*

— Detronizzate piuttosto l'Hogart e lasciate tranquillo quel povero Newton, gli diceva il Ward, un inglese dotto e positivo.

Ma il Gavarni s'impermaliva; su questo conto non voleva sentir *delle frasi.* Era dunque condannato a far soltanto *delle figurine per divertire i borghesi?*

— Che direste, se vi facessi vedere una cassetta piccina così, su questa palma di mano e se, staccando lentamente la mano dal fondo, la vedreste restare per aria?

— Ma è impossibile! rispondeva il Ward.

— Ecco! Tutti pari! Le grandi scoperte son sempre ricevute a legnate!

C'è delle rassomiglianze più notevoli. Il Gavarni si rovinò, come il Balzac, per una speculazione fallita, il suo *Journal des Gens du monde* che non potè andare più in là del diciannovesimo numero e gli mangiò ventiquattromila franchi e l'oppresse di debiti per quasi tutta la vita. Come il Balzac, ebbe le sue *Jardie* in quel giardino attaccato alla sua casa sulla via di Versailles, a *Point du jour*, una casa storica che prima era stata fucina di falsi monetarii, e poi proprietà del famoso Leroy sarto dell' imperatrice Giuseppina. In quel benedetto giardino era un continuo fare e disfare. Ogni giorno un viale spostato, alberi trapiantati, ajuole rase e disposte diversamente. Ponticelli, salite, bacini, un gran tavolo di pietra pei desinari all' aria aperta, canili che parevano stanze, muri di rinforzo, letti di torrenti artificiali,... si buttava in aria ogni cosa quando già ogni cosa sembrava messa al suo posto. E che progetti per l' interno! Mobili, bronzi e una pergola da adornar le mura della sala da pranzo, qualcosa di somigliante ai fantastici affreschi che il Balzac mostrava al Gozlan sulle nude parieti delle *Jardie* appena rivestite di calce.
La vita di tutti e due è stata una conti-

nua lotta: e tutti e due han conquistato il loro posto a furia di pazienza e di ostinatezza, quasi aizzati al lavoro dal pungolo delle avversità economiche ch' essi dimenticavano inebriandosi d'arte, assorbendosi nelle proprie creazioni con identico processo, vivendo la vita dei loro personaggi, cacciandosi sotto la loro pelle per meglio afferrarne l' intima natura del carattere, delle passioni, del ridicolo e dei vizii.

Nel Balzac c' era qualche cosa che repugnava al Gavarni, la trascuratezza della persona. Egli elegantissimo, pettinato, profumato, pretenziosamente ricercato nel vestire fino a portare, in gioventù, degli anelli sopra i guanti e degli stivaletti che sembravano stivaletti da donna, non poteva patire quegli enormi panciotti bianchi che il Balzac comperava dai rivenduglioli, e quei cappelloni da muratore col fondo di lustrino bleu che questi portava in testa. La prima volta che il Gavarni lo vide, nella stanza della redazione del giornale *La Moda*, corpulento, con begli occhi neri, col naso rincagnato e un po' schiacciato, colla voce sonora, lo scambiò per un commesso libraio. Più tardi, i due sognatori furono uniti da uno stesso interes-

se, quello di sottrarre alla sentenza di morte il giornalista Peytel condannato dalle Assise di Bourg per aver ucciso la moglie. Peytel era amico del Gavarni; il Balzac s'era montato la fantasia credendo il Peytel condannato a torto. Andarono insieme a Bourg per consultarlo sopra alcuni punti della difesa. Il Gavarni raccontava un giorno ai De Goncourt che, al primo rilievo dei cavalli, il Balzac cominciò a dire al postiglione: — Fate presto. Quel signore lì guadagna cinquanta franchi il giorno, io cento.... Calcolate quel che perdiamo in ogn'ora di ritardo.... — E la cifra dei guadagni ad ogni rilievo aumentava.

Non s'amarono, non furono stretti da grande intimità, ma si giudicarono tutti e due imparzialmente.

« Gavarni s'è fatto uno stile ed una maniera che il suo pubblico riconosce e nota con una fedeltà onorevolissima per l'artista... Gavarni ha fatto un libro senza saperlo: egli ruba gli scrittori contemporanei... Il suo segreto è la natura presa sul fatto, la verità. » BALZAC.

« Balzac ha fatto delle belle cose; non si potrà spingere più in là la vigoria dell'analisi:

la sua opera composta d'imaginazione e di intuizione è una grand'opera. » GAVARNI.

L'ultima volta che si videro, alla stazione degli omnibus di Versailles, Gavarni era in prima, Balzac in terza classe.

— Eccoci qui tutti e due, gli disse questi; voi crivellato di debiti, io obbligato a prendere un posto di terza classe... Ne ho parlato questa mattina al ministro.

Per compire la rassomiglianza, furono tutti e due conservatori in politica, e il Gavarni ebbe sempre sul cuore, come un rimorso, l'unica caricatura politica che avesse fatto in tutta la sua vita, *Le Ballon perdu*, contro Carlo X, nel 1830. Degli odii politici diceva: Sono errori che io non posso commettere; c'è troppo fiele e assai poca sincerità. E di una delle rivoluzioni francesi: Questo popolo insensato ha spinto la questione del progresso fino alle fucilate!

Dopo il quarantotto Luigi Blanc, a Londra, tentò di convertire il Gavarni alle sue idee e farne un potente strumento per la propaganda del suo sistema. In un pranzo in casa del celebre drammaturgo Taylor, dato a bella posta per farli trovare insieme, il Blanc fece cadere a poco a poco la conversazione sul

tema del progresso, e accalorandosi, con voce alta, con occhi scintillanti, gesticolando, tracciò un gran quadro dell'Umanità lottante, vittoriosa, elevatasi gradatamente sino alla cima dei suoi alti destini. Il Gavarni, seduto presso il camino, colla testa bassa, fumava e pareva ascoltasse con molta attenzione. Allora il Blanc, incoraggiato, gli fece notare quali servigi potesse rendere all'Umanità mettendo la sua matita sotto la bandiera del progresso. Il Gavarni stava zitto e avvolgeva lentamente una sigaretta.

— Insomma, disse il Blanc, io vi ho mostrato il gran dramma del progresso. Volete esser dei nostri per continuarlo?

— Il progresso? rispose finalmente il Gavarni; ma io non ci credo al progresso!

Il Gavarni ce l'aveva un po' col Blanc, perchè questi era stato membro di quel governo provvisorio del 48 che aveva abolito la prigionia per debiti.

— È un gran delitto? gli disse il Blanc.

— È un atto della più abominevole tirannia. Vorrei sapere con che diritto mi si toglie la libertà d'impegnare la mia libertà per procurarmi del denaro?

La donna occupa un gran posto nella vita

del Gavarni; dovrei dir meglio: le donne. Il suo giornale reca delle filze di nomi che non finiscono più: Fanny, Luigia, Amanda, Arsenia, Atalia, Eugenia, Teresa, Giulia, Florida, Manette. ecc: ecc. E non dei nomi soltanto, ma delle scene piene di osservazioni finissime, ma degli studii sul cuore delicatamente fatti e deliziosamente scritti, che per poco non presero la forma di libro, d' un romanzo, come quello che il Sainte-Beuve analizza dandone larghissimi estratti.

Il Gavarni ebbe sin da giovinetto l' abitudine d'osservarsi e di notare le sue osservazioni.

« Io sono incapace d' amare, egli scrive parlando d' un' Angelica per la quale aveva avuto un capriccio di desiderio: non l' avrei amata più delle altre. Qual' è dunque il sentimento che ho quando vedo una donna?

« Ti desideravo: non mi saresti sfuggita. T' avrei dato la perfida assicurazione d'un amore che non avrei mai conosciuto... T' avrei ricevuto fra le mie braccia con tutta la freddezza conservata sin allora, ma con una apparenza d' ebbrezza... Tu m' avresti creduto il più felice degli uomini... Io avrei scritto sbadigliando il tuo nome sul mio giornale

dietro il nome di tante altre e t'avrei abbandonata per preparare un nuovo intrigo. »

Non era nè sensuale, nè tenero. Anche nella passione conservava intiera la sua freddezza d'osservazione e d'analisi; ma cercava sempre, con avidità, questo *fiore d'emozioni* che gli veniva dalla donna e ch'egli confessava non saper trovare altrove. « E lo cercava ogni giorno, dicono i De Goncourt, in sempre nuove emozioni, nei dolci nonnulla d'un amoretto appena imbastito, nella successiva piccola vittoria sopra una donna che si lascia corteggiare, nell'occupazione mezzo platonica e mezzo concupiscente d'una creatura adorata (era per lui quel che più amava nell'amore) per cui aveva creato il verbo *gingigner*, amar colla testa, coll'immaginazione. »

E la donna non la dimenticava neppur nei momenti di grande preoccupazione, come quand'andava a Bourg per salvare l'amico Peytel. Da Marsiglia scriveva al Tronquoy: « E Arles! la città delle belle donne; — esse sono così belle e graziose ch'è una benedizione! — e civette!... Quando si vede le donne d'Arles non si capisce come possano esistere ad Arles e carte da giuoco e bi-

gliardi e bocce, insomma tutt'altra cosa che l'amore. »

In questa sua volubilità si trova un fondo di tristezza e di malinconia. La donna è proprio un pretesto per lui: egli in verità non ama che quello che gli vien dall'intimo fondo del suo cuore e del suo spirito. A proposito di una giovinetta conosciuta a Bayonne, dalla quale non aveva ottenuto altro che un bacio d'addio dato alla presenza della mamma, egli notava nel suo giornale: « questo bacio unico me lo ricorderò sempre: era elettrico... Finalmente ho fatto il gran sforzo di lasciar Bayonne. Le ragazze belline somigliano alle pietre che il viaggiatore inciampa lungo via per fiaccarsi il collo: ma la mia Fanny era soltanto bellina, anzi non era nemmen bellina. È la sua animina che m'aveva stordito; è questo che io vedevo nei suoi occhi. Dov'era l'incanto? E che me n'importa? Ce n'era uno per me; e se la mia imaginazione mi ha ingannato, tanto meglio — tanto peggio — tanto meglio. »

In fondo, nelle diverse donne amate alla sfuggita, leggermente, lui non ama che la sua donna ideale, *quella che non somiglia a nessuna;* e si compiace di « quei momenti d'e-

mozione d'un'estrema delicatezza, deliziosi e vaghi, che cullano dolcemente l'anima tra il piacere e la pena, ma che un rumore, un motto, un nulla, anch'un pensiero distruggono. »

Bisogna leggere l'ultima sua passeggiata colla Luigia, al bosco di Boulogne, in uno di quei giorni nei quali l'amore agonizzava di noia in tutt'e due (un'analisi delle più delicate) per comprendere fin dove potesse arrivare la sua potenza d'osservatore e di scrittore.

« Il piacere, quel giorno, era un obbligo per noi: eravamo di quelli che vogliono esser felici ad ora fissa.... È assai strano, senza dubbio, ma era così. C'eravamo incontrati per caso, eravamo stati felici un momento per la reciproca novità, com'accade sempre; poi, senza che io ne sapessi il perchè, la Luigia mi era venuta in uggia.... »

È una giornata triste, lunga. Coricati sull'erba, « imbarazzati tutti e due dal loro buon senso che non riuscivano a vincere », lei gli avea posato la testa sulle ginocchia, dicendogli che voleva dormire una mezz'ora. Lui avea atteso coll'orologio alla mano, contando i minuti. Tardi, percorso lentamente quasi tutt'il bosco, rientrano per la porta Maillot.

— « La giornata vi è parsa lunga, le dissi.

— « No, niente affatto: mi son divertita. E voi ?

— « Molto.

« Mentivamo; avevamo il merito di non dircelo. Non ci volevamo male, ecco tutto. »

In questo giuoco, ch' egli chiamava la *caccia alla donna*, l' attirava l' incognito. E correva dietro un cappellino, dietro un pedino, dietro un velo bianco, felice quando poteva incontrare qualche *trouvaille* e quando s' imbatteva in *qualche nuova farfalla da classare.*

Ma un giorno anche lui fu preso per davvero. La ragazza era bella, con denti bianchissimi, col seno ricco, coi capelli bruni, con quel non so che d' una cortigiana da farsi amare. Sapute di lei delle cose abjettissime, si sente lacerare il cuore. « Ho compreso in un momento ciò che si chiama amore! L' ho compreso con tutte le sue abnegazioni, con tutti i suoi sacrifizi!... » E quando lui deve andar via « non un lamento, non un rimprovero, non una parola sul passato. » Hanno passato insieme gli ultimi tre giorni in campagna.

— « Tornerò da te, domani, è vero?

« Non seppi dire di no. Così, il giorno dopo, lei venne. Tutto quello che potei fare fu di rifiutarle di venir la sera dello stesso giorno; e la sera l' amavo tanto, che avrei pianto dal non vederla!... »

Il ricordo d' Arsenia lo tormentò per mesi e mesi.

Altri episodii non meno caratteristici racchiude il bel libro dei De Goncourt. Io ho sfiorato a mala pena il soggetto. Ed ho messo a posta da parte l' arguto osservatore della società partigiana, perchè questo dell' amore m' è parso il lato più curioso e men noto del celebre artista.

Il libro dei De Goncourt si legge coll' avidità d' un romanzo; forse è il primo saggio di quello che sarà il romanzo futuro, un semplice studio biografico fatto su documenti intimissimi. Allorchè s' arriva a quella fine così piena di tristezza che chiude una vita laboriosissima e gloriosa, l' emozione guadagna il cuor del lettore e le lagrime salgono agli occhi.

« Dopo tanto lavoro, un' opera di diecimila disegni dove si trova, per la prima volta nella storia dell' arte, il talento dell' artista riunito al talento di scrittore, dopo le laboriose ri-

cerche del matematico, del dotto e dell' inventore, egli dorme nel cimitero d' Auteuil il gran sonno della morte, sotto una lastra di granito, immagine della solidità della sua gloria e della durata di questo nome (semplice e fiera iscrizione della sua tomba): GAVARNI. »

GIOVANNI VERGA.

I. [1]

Quando il Verga scrisse la *Nedda* forse non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano. La povera raccoglitrice d'ulive rimase un'eccezione nel suo lavoro d'artista e pareva stesse a disagio fra le eleganti sue sorelle che portavano i nomi pieni di fascino d'Eva, d'Adele, di Velleda e di Nata. Che veniva a farci la *varannisa* colla sua vestina di fustagno lacera e insudiciata, coi suoi piedi scalzi, intrisi di mota, colla sua faccia abbron-

(1) Vita dei campi, *nuove novelle.* — Milano, fratelli Treves editori, 1880. Un volume.

zata dal sole e travagliata dai patimenti, colla sua capigliatura arruffata e i suoi occhioni neri dalla pupilla sbalordita, che veniva a farci in mezzo a quelle figure tutte parate di seta, di velluti e di trine, tutte coperte di minio e di polvere di Cipro, profumate d'opoponax e di fieno fresco, coi guanti a trentadue bottoni e gli stivaletti di raso dal tacco enorme? In mezzo a quei cuori divorati da strane passioni, a quei nervi sconquassati dalle violente ebbrezze dei sensi, fra quelle meteore luminose e sinistre portate via dal turbine delle feste, dei teatri e delle corse, che veniva a farci lei, la infelice creatura? Era proprio un' intrusa.

Però Eva, Velleda e Nata avrebbero dovuto guardare con un occhio d' invidia la pietosa contadina siciliana che amava coll' istintiva sincerità dell' animale e manifestava il suo profondo affetto di madre ringraziando la Madonna d' essersi portata in paradiso il frutto precoce d' un amore disgraziato. Nel mondo dell' arte quella contadina valeva assai più di loro. Rare volte s' era inteso in Italia un accento così schietto di vera tristezza, un' impressione così viva e così immediata della realtà, che rivelano una potenza d' artista af-

fatto fuori dell'ordinario. Quel bozzetto acquistava sotto gli occhi le grandi proporzioni di un quadro. Le tinte sobrie ma calde davano la vigorosa sensazione del cielo infocato della Sicilia. In quel paesaggio arsiccio, selvatico, sotto l'ombra del bosco di castagne sui fianchi dell'Etna, la figura della *varannisa* si modellava con una meravigliosa nettezza di contorni, con un rilievo potente: e l'emozione destata nell'animo del lettore dall'opera di arte differiva poco o nulla da un'emozione di prima mano. L'autore aveva avuto la felice malizia di nascondersi dietro la stupenda solidità delle sue figure e il lettore non vedeva che queste: l'illusione era completa.

Ma il Verga tornò subito alle scene della vita elegante che sembrava prediligere perchè poteva studiarle più da vicino. *Eros* e *Tigre reale* riportarono i lettori nell'ambiente raffinato e quasi artifiziale dell'alta società; tra sentimenti troppo riflessi per potersi dire sinceri, tra vizii che perdono il loro carattere sotto la maschera dell'eleganza e della indifferente disinvoltura, fra passioni che rimangono compresse e sfibrate dai pregiudizii dell'educazione e dalla invincibile forza del *che si dirà?* Però in quest'ambiente elevato, pie-

no d' ombre e di sottintesi, smussato, levigato pareva che l' artista perdesse molte delle sue belle qualità mostrate tanto vigorosamente nel bozzetto della *Nedda.* Le figure non arrivavano a prendere un completo rilievo; nuotavano, sfumate, entro una luce che sembrava falsa e qualche volta era davvero un po' di convenzione, come nella *Tigre reale.* L' arte si lasciava scorgere. Non si provava più la impressione diretta. Già si cominciava a dubitare della reale potenza del suo talento di scrittore, a creder la *Nedda* uno di quei colpi di buona fortuna che capitano soltanto una volta e non provano niente per la costituzione artistica d' un ingegno. Le circostanze confermavano queste supposizioni poco benevole. *Tigre reale*, scritta prima dell' *Eros* ma pubblicata dopo, parve un passo indietro e, forse non a torto, la cosa più fiacca del Verga, quantunque avesse due o tre scene degne dell' autore dell' *Eva.* Ah! le promesse di questo primo lavoro che aveva messo, di lancio, il nome dell' autore tra i più noti fra noi, le belle promesse di questo volumetto pieno di passione e di sentimento non erano state mantenute! E quando il Verga, oppresso da lutti domestici, rinunziò per parecchi anni alle dol-

cezze dell'arte, molti che domandavano di qua e di là: Ma il Verga? Ma che fa il Verga? pareva avessero una convinzione di sconforto sull'avvenire dello scrittore.

Ma eccolo che rientra nella vita letteraria e trionfalmente, da pari suo.

Le otto novelle che formano questa *Vita dei campi* provano che la *Nedda* non fosse un'eccezione quasi inesplicabile, e che l'-ingegno dell'autore non sia punto esaurito. Egli ricomparisce con tutta la potenza di disegno e di colorito da lui mostrato in quel fortunato bozzetto, ma con una maestria più affinata, più vigorosa e più progredita nei grandi segreti dell'arte. Oramai Nedda non sarà sola. Mara, Lola, la *gna* Pina la lupa, la Peppa, la Saridda le terranno buona compagnia col loro corteggio di amanti e di mariti. C'è Jeli il pastore mezzo inselvatichito fra i solitarii pascoli di Tebidi; Rosso Malpelo e Ranocchio vere talpe della cava di rena rossa alla Carvana; c'è Turiddu, il bersagliere, e compare Alfio, *l'omo*, che non si lascia posare una mosca sul naso: c'è in ultimo quel buon diavolo di Pentolaccia che finisce così male, in galera, per aver perduto in un momento

la sua filosofia di marito senz'occhi e senza orecchie.

Il romanziere della vita elegante è ritornato fra i campi della sua Sicilia, in quell'angolo dell'isola che sta fra il monte Lauro, le colline di Vizzini e la vasta pianura di Mineo.

Oh, come è stato bene ispirato a riprendere l'intatto filone scoperto colla *Nedda!*

Il suo libro (questo volume è un vero libro, benchè composto di novelle diverse) ha un carattere d'originalità spiccatissimo anche per via del soggetto: ma non soltanto per questo. Le otto novelle son riuscite delle opere d'arte che non trovano nessun riscontro nella nostra sbiadita letteratura, e stanno a paro dei più bei lavori di simil genere della Sand e dell'Auerbach. Li vincono anzi per la sincerità del sentimento, la freschezza delle tinte, la perfetta intonazione del colorito. Il Verga può dire anche lui d'aver fatto qualcosa *qui ne ment pas et qui aie l'odeur du peuple.*

Un'opera d'arte, novella o romanzo, è perfetta quando l'affinità e la coesione d'ogni sua parte divien così completa che il processo della creazione rimane un mistero; quando la sincerità della sua realtà è così evidente,

il suo modo e la sua ragion d' essere così necessarie, che la mano nell' artista rimane assolutamente invisibile e l' opera d' arte prende l' aria d' un avvenimento reale, quasi si fosse *fatta da sè* e avesse maturato e fosse venuta fuori spontanea, senza portar traccia nelle sue forme viventi nè della mente ove germogliò, nè dell' occhio che la intravvide, nè delle labbra che ne mormorarono le prime parole. È la teoria dell' arte moderna; il Verga l'ha espressa quasi colle stesse parole (pag. 154). Ma dalla teorica alla pratica il passo è lungo, lunghissimo. Egli che l' aveva già fatto, con molta abilità, nella *Nedda*, lo ripete con maggior sveltezza nella *Vita dei campi*.

Questi suoi contadini non sono soltanto siciliani, ma più particolarmente di quella piccola regione che sta, come dissi, fra Monte Lauro e Mineo. Tolti di lì, anche nella stessa Sicilia, si troverebbero fuori posto. I loro sentimenti, le loro idee sono il necessario prodotto del clima, della conformazione del suolo, degli aspetti della natura, degli usi, delle tradizioni che costituiscono col loro insieme il carattere particolare di quell' antica regione greco-sicula. L' artista gli ha presi

nella loro piena concretezza, nella loro più minuta determinatezza, facendosi piccino con loro, sentendo e pensando a modo loro, usando il loro linguaggio semplice, schietto, e nello stesso tempo immaginoso ed efficace, fondendo apposta per essi, con felice arditezza, il bronzo della lingua letteraria entro la forma sempre fresca del loro dialetto, affrontando bravamente anche un imbroglio di sintassi, se questo riusciva a dare una più sincera espressione ai loro concetti, o all'intonazione della scena, o al colorito del paesaggio. Ed è così che ha potuto ottenere davvero che l'opera sua *non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide.*

L'illusione è più completa che nella *Nedda* perchè l'arte è più squisita. Un sentimento d'immensa tristezza si diffonde da ogni pagina e penetra il cuore e fa pensare. Ci troviamo, come quei personaggi, in diretta comunicazione colla natura. Non intendiamo più nulla dei nostri sentimenti, delle nostre idee; ci sentiamo sopraffatti dai sentimenti rudimentali, dalla morale non meno primitiva di quella gente che guarda e giudica ogni cosa dal suo

piccolo e interessato punto di vista. Quando si vive nelle chiuse della Commenda o nella valle del Jacitano, come Jeli che, fin da quando *non arrivava alla pancia della Bianca, la vecchia giumenta che portava il campanaccio della mandra*, andava qua e là, *come un cane senza padrone*, l'intelligenza si risolve unicamente in un continuo rimuginìo di sensazioni che non riescono ad elevarsi mai allo stato d'idee.

« Ei non ci pativa, perchè era avvezzo a stare coi cavalli, che gli camminavano dinanzi passo passo, cercando il trifoglio, e cogli uccelli che girovagavano a stormi, attorno a lui, tutto il tempo che il sole faceva il suo viaggio lento lento, sino a che le ombre si allungavano e poi si dileguavano: egli aveva il tempo di veder le nuvole accavallarsi a poco a poco e figurar monti e vallate; conosceva come spirava il vento quando porta il temporale e di che colore sia il nugolo quando sta per nevicare. Ogni cosa aveva il suo aspetto e il suo significato, e c'era sempre che vedere e che ascoltare in tutte le ore del giorno. Così verso il tramonto quando il pastore si metteva a suonare collo zufolo di sambuco, là cavalla mora si accostava ma-

sticando il trifoglio svogliatamente e stava anch' essa a guardarlo, con grandi occhi pensierosi. »

Con questo genere di vita l' uomo animale continua a vivere ancora in mezzo ai trionfi della moderna civiltà, come tre, quattro mila anni addietro. Le sue idee sono limitatissime; i suoi sentimenti differiscono poco dal semplice istinto. Tale, e non altrimenti, l' artista ha voluto mettercelo sotto gli occhi. Quando Jeli vien condotto, legato, dinnanzi al giudice, per aver ammazzato Don Alfonso:

« — Come! diceva, non dovevo ucciderlo nemmeno?... Se mi aveva preso la Mara! »

Quando la *Lupa* ha rubato alla propria figliuola il marito che già le avea dato coll' intenzione di rubarglielo, « Maricchia piangeva notte e giorno e alla madre le piantava in faccia gli occhi ardenti di lagrime e di gelosia come una lupacchiotta anch' essa, quando la vedeva tornare dai campi pallida e muta ogni volta.

« —Scellerata, le diceva. Mamma scellerata!

« — Taci!

« — Ladra! Ladra!

« — Taci!

« — Andrò dal brigadiere, andrò!

« — Vacci! »

Son fatti così; e il merito dell' artista sta appunto nell' averli resi come sono, senza nessuna preoccupazione nè morale, nè religiosa, nè sociale che potesse nuocere al suo scopo.

A me il libro dà la nostalgia del paese nativo, tanto vera e profonda è l'impressione che mi produce. Di mano in mano quei paesaggi tornano a distendersi, nella loro arida tristezza, sotto l'occhio dell'immaginazione; figure ben note ripopolano la fantasia coi ricordi dell'infanzia e della vita di provincia, figure malinconiche, pensose, raccolte nella loro meridionale indolenza, colla coscienza della fatalità della vita che giustifica tutto in faccia a loro. E non è soltanto un effetto potente dell' arte, ma anche del fatto, chè Tebidi, la valle del Jacitano, Passanitello non son paesaggi di convenzione. La fanciullezza dell' autore è trascorsa lì, e Jeli gli ha forse insegnato « come si fa ad arrampicarsi sino ai nidi delle gazze, sulle cime dei noci più alti del campanile di Licodia, o cogliere un passero a volo con una sassata o montare con un salto sul dorso nudo delle sue bestie selvaggie, acciuffando per la criniera la prima che passava al tiro, senza lasciarsi sbigottire dai ni-

triti di collera dei puledri e dai loro salti disperati. » Giacchè i personaggi di questi racconti, la più parte, hanno esistito realmente, e l'autore non ha fatto chè degli studi dal vero. Quella Lupa io l'ho conosciuta. Tre mesi fa, tra le colline di S. Margherita, su quel di Mineo, passavo pel luogo dov'era una volta il pagliaio di lei, fra gli ulivi, presso una fila di pioppi che si rizzano gracili e stentati sul terreno umidiccio. Ella abitava lì per dei mesi interi, specie nel settembre e nell'ottobre, quando i fichi d'India eran maturi. Si vedeva ritta, innanzi il pagliaio, all'ombra dei rami d'un ulivo, in maniche di camicia, col fazzoletto rosso sulla testa, spiando le viottole, « pallida come se avesse sempre addosso la malaria, » in attesa di qualcuno che doveva arrivare dall'Arcura o dai Saracini o dalla Casa di mezzo, o da Sopra la Rocca. Spesso la s'incontrava alla *zena*, china sulla lastra di pietra accanto al ruscello, apparentemente per lavare i panni, in realtà per fermare tutti quelli che passavano e attaccar discorso. Più spesso si vedeva andare di qua e di là per la campagna « sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospet-

to della lupa » tale quale il Verga l'ha superbamente dipinta.

Ora il pagliaio è distrutto, e quell'angolo di collina deserto. Io provavo un gran senso di tristezza nel guardar quella rovina. Ma non era il ricordo della vera Lupa che mi faceva evocare con tanta emozione la sua pallida figura dagli occhi neri come il carbone, dalle labbra fresche e rosee che vi mangiavano, no; era la *Lupa* dell'arte, la *Lupa* creata dal Verga che sopraffaceva quella della realtà e me la metteva sotto gli occhi più viva della viva quand'era viva. Tanto è vero che l'arte non sarà mai la fotografia!

La *Lupa* si potrebbe dire un semplice *fatto diverso*. In quelle otto pagine non c'è un particolare che non sia vera, intendo dire che non sia accaduta realmente così. L'autore non ha inventato nulla; ha trovato, ha indovinato la forma, che è quanto dire: ha fatto tutto. La *Lupa* è forse la più bella cosa che il Verga abbia mai scritta; senza forse, è la miglior novella di questa *Vita dei campi*. La forma è scultoria, d'una semplicità meravigliosa. Qua e là sembra una traduzione di qualche leggenda popolare, con quel ritorno d'imagini e di parole del quale l'autore s'è

stupendamente servito. La figura della *Lupa* si stacca sull'orizzonte del paesaggio fosca, indimenticabile, come quando andava incontro al genero che le veniva addosso per ammazzarla. « La *Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arrestò d'un sol passo, non chinò gli occhi; seguitò ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi e mangiandoselo cogli occhi neri. »

Dopo la *Lupa* vien *Jeli il pastore*. È una cosa affatto diversa. Che tristezza in quella campagna! E come vi si muore! E che notte quella in cui lo *stellato* che doveva esser venduto la mattina dopo alla fiera di San Giovanni, cadde nel burrone e si ruppe la schiena! Povera bestia! » Metteva fuori un rantolo che pareva un cristiano. Jeli si mise a tremare come una foglia quando vide il fattore andare a staccare lo scoppio dal basto della mula.—Levati di lì pane-perso! gli urlò il fattore, che non so chi mi tenga dallo stenderti per terra accanto a quel pulledro che valeva più assai di te, con tutto il battesimo porco che ti diede quel prete ladro!... E il rumore fiacco che fece dentro le carni vive il colpo tirato a bruciapelo parve a Jeli di

sentirselo dentro di sè! » — Quel viaggio di notte di tutta la mandria dei cavalli e la morte dello *stellato* son delle pagine assai belle, commoventi in grado supremo.

Vien terzo *Rosso Malpelo* il cavatore di rena. Ah, nella cava traditora non si vive tranquilli! La cava tende insidie ad ogni minuto. Ma oltre ad essa c'è anche l'uomo, il compagno che non lascia in pace il compagno, per poco che capisca di poter fare a fidanza con esso. Quel ragazzaccio di Malpelo ne toccava da tutti. « Al mezzogiorno, mentre tutti gli altri operai della cava si mangiavano in crocchio la loro minestra e facevano un po' di ricreazione, egli andava a rincantucciarsi col suo corbello fra le gambe, per rosicchiarsi quel suo pane di otto giorni, come fanno le bestie sue pari; e ciascuno gli diceva la sua, motteggiandolo e gli tiravano dei sassi, finchè il soprastante lo rimandava al lavoro con una pedata ». La cava ha inghiottito suo padre, mastro Misciu, inghiottirà anche lui, che non ha avuto altro affetto al mondo all'infuori che per Ranocchio, il ragazzo storpio. Egli lo maltrattava alla sua volta, ma gli voleva bene, da Malpelo, da ragazzo reso cattivo dalle soperchierie ricevute. Quando il povero stor-

pio comincia a sputar sangue. « — È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire in tal modo, è meglio che tu crepi, » gli dice brutalmente Malpelo; ma quella brutalità è piena di commiserazione. Oh, nella cava non si apprendono le frasi dolci e le belle maniere!

Malpelo ha un' aria di leggenda popolare ha quella stessa impronta d'originalità di *Jeli il pastore* e della *Lupa*. La forma si è, anche qui, perfettamente compenetrata col soggetto: anche qui c'è quell' assimilazione della fresca essenza del dialetto, per cui alla lingua letteraria è stato possibile il rendere così fedelmente il colorito locale da lottare coll' evidenza della realtà. E quando dico forma, non intendo soltanto la frase, lo stile, ma qualche cosa di più elevato: la concezione, tutto l' organismo dell' opera d' arte, che funziona colla pienezza della vita, libero e indipendente dalla personalità che lo creò. È di questa forma che s' intende quando s' ha la fortuna di parlare d'un artista come il Verga.

II. [1]

Scritti in francese, a quest' ora *I Malavoglia* avrebbero reso celebre il nome dell' autore

(1) *I Malavoglia.* — Milano, fratelli Treves, 1881.

anche in Europa, e toccherebbero, per lo meno, la ventesima edizione. In Italia, intanto, pare che pochi se n'accorgano o vogliano mostrare d'essersene accorti. Ecco, per esempio, io dubito molto che il De Sanctis voglia indursi a fare pei *Malavoglia* quello che osò per l'*Assommoir* dello Zola. Eppure mi sembra che pochi dei nostri libri moderni siano meritevoli quanto *I Malavoglia* che l'acuta analisi del critico napoletano s'eserciti a farne risaltare le bellezze di prim'ordine, profuse con larghezza di gran signore in quelle quattrocento e più pagine.

Il caso non deve sorprenderci. Parecchie ragioni lo producono, e non è inutile cercarle.

Primieramente, l'autore ch'esce quasi allo improvviso dalla sua maniera. Dopo l'*Eva*, dopo l'*Eros*, dopo *Tigre reale*, i lettori del Verga s'erano abituati a quei suoi personaggi del gran mondo, dalle passioni raffinate, dipinti con colori caldissimi, con pennellate nervose, figure nuotanti in un'atmosfera smagliante di luce, le quali seducevano per un cotal partito di crudezze di toni, di mezze tinte, di sfumature che somigliava molto da vicino al fare un po'vaporoso d'Ottavio Feuil-

cio si romperà; può prevedersi con sicurezza e senza aver l'aria di voler essere per questo un gran profeta.

Forse sarebbe troppo strano che accadesse diversamente di quel che accade. Il romanzo, da noi, è una pianta che bisogna ancora acclimare. Non ha tradizioni, nasce appena, quando è già grande e glorioso altrove, in Francia e in Inghilterra. In Francia, specialmente, si può seguire passo a passo tutto lo svolgimento di questa modernissima forma dell'arte che ha un colosso, il Balzac, tra i suoi cultori, uno di quei genii che fanno fare all'arte i passi del Giove antico. In Italia, quando avremo nominato i *Promessi Sposi*, non potremo citare che degli scarsi tentativi lodevoli, forse, meglio per le buone intenzioni che per altro. Anzi gli stessi *Promessi Sposi* s'abbarbicano soltanto con poche radici nel suolo dell'arte moderna; più per una meravigliosa esecuzione delle parti secondarie, che per tutto l'insieme. Il quale s'attacca a Walter Scott, secondo una naturalissima necessità di circostanze che nessun ingegno, per grande che sia, potrà vincere mai intieramente.

Questa miseria non impedisce intanto a certi critici di domandare ai nostri scrittori il

romanzo schiettamente italiano, senza influenze nè francesi, nè inglesi, nè d' altra qualsivoglia nazionalità; quasi le forme dell' arte siano una capricciosa creazione dell' individualità degli autori, quasi fosse possibile non tener calcolo di tutti gli svolgimenti che una forma artistica ha subìto presso letterature più precoci o più fortunate dalla nostra. Certamente è un problema interessantissimo quello che offre la letteratura italiana rispetto al romanzo. Quando troviamo, alle sue origini, il portento del *Decamerone*, dove tutti i germi dell' arte moderna son già sul punto di aprirsi, non si capisce perchè poi quei germi sian rimasti così infecondi e perchè bisogna fare il gran salto di parecchi secoli per arrivare al Manzoni. Prese una diecina di novelle del *Decamerone* alle mani, potremmo trovare dei meravigliosi riscontri col Balzac, col Flaubert, collo Zola, tenuto il debito conto della differenza tra un organismo incipiente e un organismo quasi arrivato al suo completo sviluppo. Eppure la novella moderna e il romanzo, cominciano soltanto ora ad attecchire in Italia. E se non vogliamo rifare il già fatto (un' operazione assurda in arte e in ogni altra cosa) ci tocca, per forza, di co-

minciare dal punto dove questa forma d'arte è oggi arrivata altrove, e adottarne tutti i mezzi per adoperarli, s'intende, su materia nostra e per farla progredire, se n'abbiamo la forza.

Ma le difficoltà sono immense. E certamente non servono a levarle di mezzo i giudizii strambi a proposito dei tentativi che gli scrittori italiani van facendo da una diecina di anni in qua. Ad essi, per contentare certi critici, anche la materia riesce ribelle. I popoli moderni han perduto, in gran parte, il loro vecchio carattere particolare. L'italiano, il francese, l'inglese, il tedesco di certe classi sociali si può anzi dire non esistano più. La aristocrazia e la borghesia oramai non sono di questa o di quella nazionalità, ma europee. Molti angoli sono smussati; molte differenze, specialmente interiori, furono scancellate affatto; e quelle che ancora rimangono son così impercettibili che bisogna armarsi d'una lente d'ingrandimento per riuscire a distinguerle. Talchè non è solamente la forma straniera (e dico *straniera* per modo di dire, l'arte non avendo patria), ma è anche la *materia italiana*, così poco diversa dalla francese, dall'inglese, dalla tedesca, quella

che impaccia i nostri passi e ci fa apparire più imitatori di quanto noi non siamo in realtà. Eppure si sa che nessun autore, neppure i genii, cascano belli e formati dalle nuvole, senza procedere da qualcuno che gli ha preceduti; si sa che la generazione spontanea non è ancora provata in arte più che non sia provata nella natura. E, pel romanzo, non si tratta d'un organismo elementare o protozoo letterario, ma d'un organismo completo che oggimai si riproduce per fecondazione diretta e trasmette in eredità i suoi caratteri speciali, perfezionandoli, adattandoli, ma non mutandoli a capriccio di questo o di quello.

Il Balzac, il gran padre del romanzo moderno, ha i suoi predecessori ai quali sta, forse, meno attaccato che i suoi successori non istiano a lui. Il Flaubert, i De Goncourt, lo Zola che hanno fatto e che fanno altro se non svolger meglio, ridurre a maggior perfezione quelle parti della forma del romanzo rimaste nella *Comédie humaine* in uno stato incipiente o imperfetto? Il *naturalismo*, i famosi *documenti umani* non sono una trovata dello Zola. Bisogna non aver letto la prefazione del Balzac al suo immenso monumento per credere che il trasportare nel ro-

manzo il metodo della storia naturale sia una novità strana e pericolosa. Senza dubbio lo elemento scientifico s'infiltra nel romanzo contemporaneo e lo trasforma più pensatamente, con più coscienza, nei lavori del Flaubert, dei De Goncourt e dello Zola; ma la vera novità non istà in questo. Nè stà nella pretesa di un *romanzo sperimentale*, bandiera che lo Zola inalbera arditamente, a sonori colpi di grancassa, per attirar la folla che altrimenti passerebbe via, senza fermarsi, com'egli confessava francamente al De Amicis. Un' opera di arte non può assimilarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione, come il Berquin faceva una volta della *morale in azione*, il guadagno non sarebbe nè grande nè bello. Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, mà *soltanto nella forma*, e tal'influenza si traduce nella *perfetta impersonalità* di quest'opera d'arte. Tutto il resto, per l'arte, è una cosa molto secondaria, e dovrebbe esser tale anche nei giudizii che si pronunziano intorno ai lavori rappresen-

tanti, più o meno efficaci, della nuova formola artistica.

Nel romanzo è accaduto quello che il Vacquerie scriveva tempo fa pel teatro: « *De siècle en siècle, le poête a émancipé l' action. Ce n' est pas le premier jour qu' il a osé la quitter; il a fallu qu' elle grandît et que le public grandît avec elle, qu' elle parlât et que le publique entendit; il a hésité; il est parti pas à pas; il se retournait toujours pour la voir. Il a mis deux mille ans à sortir de la scène.* » Nei romanzi del Balzac, questo sparire dello autore avviene ad intervalli. Egli si mescola ogni po' all' azione, spiega, descrive, torna addietro, fa delle lunghe divagazioni prima di lasciar i suoi personaggi a dibattersi soli soli colle loro passioni, col loro carattere, colle potenti influenze del lor tempo e dei luoghi; e l' onnipotenza del suo genio non si mostra mai così intera come quando le sue creature rimangon libere, abbandonate ai loro istinti, alla loro tragica fatalità. I suoi successori intervengono assai meno di lui nell' azione o non intervengono affatto. Si può dire che la loro opera d' arte si faccia da sè, piùttosto che la faccian loro. E questo semplicissimo cambiamento ha già prodotto una rivoluzione

che il volgo dei lettori difficilmente sarà nel caso d'apprezzare nel suo giusto valore.

I Malavoglia si rannodano agli ultimissimi anelli di questa catena dell'arte. L'evoluzione del Verga è completa. Egli è uscito dalla vaporosità della sua prima maniera e si è afferrato alla realtà, solidamente. Questi *Malavoglia* e la sua *Vita dei campi* saranno un terribile e salutare corrosivo nella nostra bislacca letteratura. Lasciateli fare e vedrete. Se avranno poi la consacrazione (e se la meritano) d'una traduzione francese, eserciteranno un'influenza anche in una sfera più larga e conteranno per qualche cosa nella storia generale dell'arte. Giacchè finora nemmeno lo Zola ha toccato una cima così alta in quell'*impersonalità* ch'è l'ideale dell'opera d'arte moderna. C'è voluto, senza dubbio, un'immensa dose di coraggio, per rinunziare così arditamente ad ogni più piccolo artificio, ad ogni minimo orpello rettorico e in faccia a questa nostra Italia che la rettorica allaga nelle arti, nella politica, nella religione, dappertutto. Ma non c'è voluto meno talento per rendere vive quelle povere creature di pescatori, quegli uomini elementari attaccati, come le ostriche, ai neri scogli di lava della

riva di Trezza. Padron 'Ntoni, Mena, la Santuzza, lo zio Crocifisso, lo zio Santoro, Piedipapera, ecc., sono creazioni che debbono essere un po' sbalordite di trovarsi a vivere dentro la morta atmosfera della nostra stalattitica letteratura. Se non ci fossero Don Abbondio, Perpetua, Agnese, Renzo, Don Ferrante e Padre Cristoforo, dovrebbero proprio rassegnarsi di restare in famiglia con la Nedda, colla Lupa, con Jeli il pastore, con Rosso Malpelo.

Un romanzo come questo non si riassume. È un congegno di piccoli particolari, allo stesso modo della vita, organicamente innestati insieme. L'interesse che ispira non è quello volgare, triviale del come finirà? ma un interesse concentrato che vi prende a poco a poco, con un'emozione di tristezza dinanzi a tanta miseria, dinanzi a quella lotta per la vita, qui osservata nel suo primo stadio quasi animale, e che l'autore s'accinge a studiare nelle classi superiori con una serie di romanzi legati insieme dal titolo complessivo: *I Vinti*.

L'originalità il Verga l'ha trovata dapprima nel suo soggetto, poi nel metodo *impersonale* portato fino alle sue estreme conseguenze. Quei pescatori sono dei veri pesca-

tori siciliani, anzi di Trezza, e non rassomigliano a nessuno dei personaggi d' altri romanzi. Non è improbabile che il Verga si possa sentir accusare di minore originalità quando il suo soggetto lo condurrà fra la borghesia e le alte classi delle grandi città, perchè allora le differenze dei caratteri e delle passioni appariranno meno spiccate; ed è bene notarlo fin da ora.

I Malavoglia non sono certamente un lavoro perfetto; l' autore lo sa meglio di noi. Certi eccessi di forma minuta, certe sproporzioni di parti potevano forse evitarsi, senza che l' evidenza della rappresentazione ne soffrisse e con profitto del libro e dei lettori. Ma mi par di vedere il Verga che, dal fondo della sua coscienza d' artista, modestamente mi fa osservare: *Forse no.*

NEERA [1]

Anni fa mi s' era fatto credere che il poetico nome di Neera nascondesse la persona d' un uomo. Anzi, una sera che questo nome comparve in un cartellone di teatro sotto il titolo, non ricordo quale, d' una commediola in un atto, uno che voleva darsi per bene informato, o che credevasi tale, mi confidò che Neera mascherava... i biondi baffi del barone de Renzis. Sapendo che parecchie scrittrici moderne hanno avuto il capriccio di ribattezzarsi con nomi mascolini, non mi parve strano che uno scrittore, per contrapposto, scegliesse

(1) Un nido. Milano, G. Brigola e comp. 1880.

quello d' una donna. Ma un bel giorno fui molto sorpreso d' incontrarmi colla Neera in carne ed ossa, una giovine signora vestita con elegante semplicità, bruna, un po' gracile, con due occhi neri, vivacissimi, e una certa malinconica serietà nell'aspetto, rallegrata di quando in quando da un grazioso sorriso.

Oggi il vero nome dell' autrice delle *Novelle gaie* e del *Nido* non è più un mistero per molte persone; io intanto rispetterò la pudica delicatezza femminile che vuol tenerlo nascosto e non commetterò l' indiscrezione di stamparlo su queste colonne.

Un pseudonimo, rassomiglia a una clausura. Voi potete ascoltare i canti religiosi delle monache al coro, durante le sacre funzioni, potete gustare le frutta candite, le marmellate, il pan di Spagna, i torroni di zucchero e tutte le altre ghiottonerie confezionate dalle abili mani delle spose di Cristo; ma penetrare dentro le mura del loro chiostro, ma assistere, ma mescolarvi alla loro vita giornaliera è vietato dai canoni, dalla regola e dal portone sempre chiuso. Il pseudonimo di una signora, soprattutto, significa: Badate! Io voglio essere due persone: una, la donna — fanciulla, madre di famiglia, zitellona, — che

vive pei parenti e pegli amici, che non isdegna nessuno dei suoi doveri domestici, previdente, massaia, infermiera, ora allegra, ora coi nervi, spesso impensierita delle troppe cure del suo piccolo regno; l'altra, la scrittrice che mette fuori ogni anno dei volumi composti non si sa quando, nei momenti rubati al sonno e alle preoccupazioni della vita giornaliera. È di questa, soltanto di questa, cioè dei suoi libri, che il pubblico e la critica debbono interessarsi, caso ne valgano il pregio. Fra quei libri e la mia persona separazione perfetta. Le mie fantasie divertono? I miei racconti commuovono? Non cercate altro. Che v'importa se al sorriso d'un mio lavoro corrisponde forse una lagrima dei miei occhi, una pena del mio cuore? Che vi importa se la scena d'amore d'un mio racconto sia nata in momenti di fastidio, di rassegnazione, anche d'odio nelle circostanze della mia vita? Son cose che mi riguardano: vieto agli altri d'occuparsene.

Oh si! Il pubblico è indiscreto, (spesso è bene che lo sia), e il pseudonimo raddoppia la sua naturale curiosità quando il libro lo scuote. Non trova nulla che soddisfaccia la sua avidità dell'ignoto? Non importa; arzi-

gola, deduce, dà corpo a una fantasticheria e finisce col crederci lui stesso, come a cosa certissima. Un personaggio, una scena, quattro righe di dialogo, un' osservazione fatta dalla scrittrice per conto proprio (la filosofia, sto per dire, del suo libro), tutto viene adoperato per indovinare la persona che sta nascosta dietro la maschera d' un finto nome. E poichè, in fatto di caratteri e d' ingegni, le regole generali sono gremite di eccezioni, novanta volte su cento l'induzione tratta da tali elementi riesce il contrario della verità. Mancano i passaggi intermedii, mancano le piccole cause che trasformano spesso i risultati d' un gran principio generale. E mentre ci figuriamo d' aver afferrato il bandolo di una matassa, questa s'arruffa di più; mentre ci crediamo d' aver delineato una fisonomia rassomigliante, abbiamo invece abbozzato la caricatura, spesso la calunnia dell' originale.

La Neera lo sa per prova. Le persone difficili, i critici che fanno mestiere di scandalizzarsi di tutto, quando s' incontrarono in alcune pagine dell'*Addio* e delle *Vecchie Catene* ove la passione parlava il suo caldo ed irragionevole linguaggio, ne dedussero che l' autrice di quelle pagine doveva aver sen-

tito qualcosa di quei colpevoli ardori. Invece esse erano il parto d'una donnina savia, di una mamma affettuosa che, prima di sedersi al tavolino e intinger la penna, aveva messo a letto amorosamente i suoi bimbi, e avea dato gli ordini più minuti pel governo della sua modesta famiglia. Nel silenzio del suo studiolo, al lume della lampada che rischiarava i fogli bianchi preparati per esser coperti d'una scrittura fine e nervosa, i personaggi del suo lavoro avevan preso solidità, avevano agito, pensato e parlato secondo la loro natura: un altro ambiente, un'altra vita, ove lei restava, in qualche modo, spettatrice spirituale; nient'altro. E bisognava esser ciechi, o sotto l'impero d'un'idea preconcetta, per non accorgersene, per non capire che lì si fosse ancora molto lontani dalla realtà, e che vi si scorgesse piuttosto una inesperienza d'osservazione diretta, che l'esperienza personale, come pretendevan quei signori.

Infatti i migliori lavori della Neera: le *Novelle gaie* e questo *Nido* recentemente pubblicato, hanno un carattere di *rêverie*. La realtà c'entra quel tanto che occorre perchè il sentimento prenda una forma: il resto è come

una fioritura primaverile dell'anima della scrittura, una variazione musicale su temi che sorridono anche quando sono mesti.

La forma è tutta sfumature e capricci, qualche volta troppo piena di capricci, quasi con compiacenza ricercata; specialmente nelle *Novelle gaie.* In esse, ordinariamente, i personaggi s'intravedono più che non si vedano, circonfusi come sono ora da una luce troppo viva ed ora velati da una sottile e rosea nebbia d' umorismo. Sembra ch' ella stessa non li prenda sul serio, che li canzoni finamente, che li sballotti di qua e di là con bizzarria fanciullesca. Talvolta s' intenerisce per essi, fino a versar qualche lagrima; ma si scorge benissimo che allora il suo occhio guarda più oltre, fisso alla lontana realtà della quale la fantasticheria di quel momento è o una leggiera imagine, o un riflesso tremolante, o un'aspirazione, o un rimpianto. Quattro o cinque di queste novelle sono tra le cose più squisite che in tal genere si siano scritte fra noi. C'è un'ironia di buona lega, un'allegria che ha tutta la spensieratezza della vita studentesca. Paiono nate tra vortici di fumo di pipa, nello scompiglio d'una stanza di giovanotti. I libri sono messi a dormire, le tesi

giacciono alla rinfusa sui tavolini ingombri e disordinati. A cavalcioni d'una sedia in maniche di camicia, mentre la stanza si riempie di fumo, quei capi ameni scorazzano sbrigliatamente nel mondo dell' immaginazione colla forza dei loro venti anni; credono di parlare sul serio, ma non fanno che sognare ad occhi aperti. E il lor piccolo mondo si riverbera in tutti quei sogni confusamente, grottescamente, allegramente, colle sue figure di ragazze amate o credute d' amare, di professori ridicoli, di zii, di tiranni, di compagni imbecilli, di ricordi di giovinezza, d' ideali sospirati, di primi disinganni, di prime sciocchezze, di storditezze del cuore costate poi dei veri dolori, e si rimescola, e scintilla, e risuona, e apparisce e sparisce con mobilità vertiginosa. Le *Novelle gaie* sono qualcosa di simile. E non lo dico per biasimo. C'è lì il segno evidentissimo d' una imaginazione vivace, d'un ingegno non ordinario. Qualunque ne sia natura, questo lor mondo è vivente; illude, attrae, diletta, spesso fa battere il cuore, lo solleva sempre: giacchè una gentile impressione artistica produca certamente un' elevazione dello spirito. E il soffio dell' arte lì non manca mai, sebbene qualche volta fac-

cia difetto la maestria esteriore dello stile.

Nel *Nido* la *rêverie* ha un diverso carattere.

« Vi è sempre nel mondo un cantuccio che si preferisce a tutti gli altri; un paese, una collina od una valle, qualche volta un dirupo scosceso o un pantano pieno di nebbie, che noi anteponiamo ai giardini più ridenti. È per solito il paese, la collina, la valle, il dirupo, il pantano che abbiamo visto a traverso il velo color di rosa dei quindici anni — è il luogo dove i nostri cuori si sprigionarono dalle fasce dell'adolescenza e videro e sentirono e amarono per la prima volta.

« Quell'istante dolce e solenne in cui il bocciolo diventa fiore, quel mattino superbo della vita in cui la nostra imaginazione travede insognati splendori, si riflette e si fissa sugli oggetti intorno per modo che noi ritornando dopo molti e molti anni vecchi e disillusi, vediamo scorgere come per incanto da ogni albero una rimembranza, da ogni sasso una memoria, e volgendoci indietro sui sentieri calcati dalle nostre ormi giovanili, ci par di rileggere una pagina dimenticata. »

L'intonazione dell'idilio che si svolge nel *Nido* è tutta in queste righe, e nei versi del

Carducci che servono da epigrafe alla seconda parte:

O monti, o fiumi e prati,
O amori integri e sani:
O affetti esercitati
Tra una schiatta d' umani;
Alta, gentile e pura
O natura! O natura!

Un idilio non si riassume. La storia d' Editta è d' un' estrema semplicità. Editta è amata, ama, e diventa la sposa dell' uomo che ha avuto il primo palpito del suo cuore. Eppure in mezzo a questa estrema semplicità c' è tutto un piccolo dramma. Editta è una fanciulla d' istinti aristocratici.... » Cresciuta in mezzo ai libri e alla poesia scritta, le era ignota la poesia suprema della natura.... Era troppo sagace per rappresentare il personaggio della fanciulla ingenua, ma non era nemmeno una donna, perchè della donna le mancava la sapiente esperienza e la bontà indulgente.... Editta non si abbandonava, ecco. Una grande stima di sè stessa (che è la base dei caratteri forti) scompagnata dalla tolleranza dei difetti altrui, le rendeva insopportabili la vanità e l' ignoranza. » È da questo suo carattere che il piccolo dramma nascerà. Il giovane che le ha destato nel cuore un

sentimento affatto nuovo per lei, è un giovane ritirato nella sua campagna intento ai miglioramenti agricoli, agli allevamenti razionali dei polli e dei conigli, severo nell' amministrazione del suo patrimonio, ma benefico coi contadini e voluto bene da tutti. Editta ignora che sotto la veste di quel coltivatore si celi un' intelligenza elevata, un cuor di poeta, il quale tentato nella sua prima giovinezza il cammino della gloria, se n' era tornato addietro, preferendo la pace serena dei campi alla tempestosa vita dell' artista. Editta ignora che quel *piantatore d' erba matricaria*, come lo chiama in un momento di stizza, abbia tutte le delicatezze e le raffinatezze di spirito ch' ella vorrebbe trovare nell' uomo a cui dovrebbe legarsi per tutta la vita: e il giorno che Giovanni le dice: vuol esser mia moglie?, ella rifiuta altieramente, sebben commossa. « Sentiva tutto il valore d' una offerta che le assicurava l' avvenire, quella prova certa di essere amata la riempiva di una dolce ebbrezza; ma il pensiero di vincolarsi per sempre ad un uomo inferiore, di rinunciare ai suoi sogni grandiosi, alle sue poetiche speranze, di fermare ad un tratto i voli della sua imaginazione e mettersi prosaicamente a cucir

camicie a fianco di un marito che allevava galline...! »

Ma, in quel *Nido*, in quel benedetto angolo che la Neera ha dipinto con tanto bagliore di luce e di verde, tutto è bontà, tutto è felicità, tutto è sorriso. Arriva dunque un momento in cui l'amore produce il miracolo di vincer l'orgoglio della bella fanciulla; e allora « quando un raggio di luna cadde dall'alto delle colline nella valle, il piccolo nido si aperse e si richiuse pudico all'ombra degli oleandri, e gli usignuoli, soli, origliando tra i rami, poterono udirne i sommessi sospiri. »

Non ve l'ho detto che è un *rêve?* Ma questa volta la forma è più solida, la maestria della scrittrice notevolmente avanzata. Dall'*Un Romanzo*, dall'*Addio* alle *Novelle gaie* e a questo *Nido* qual'enorme distanza! Anche il suo *rêve* comincia a prendere un poco più di solidità: il personaggio si vede, può toccarsi, quantunque non sia ancora proprio di carne e di ossa. Si capisce però che lo sarà presto. Questa notevole progressione di bene in meglio mi ha spinto a consacrare alla Neera un intiero articolo. È un ingegno delicato, con una tinta di gaiezza e d'ironia

non so dire precisamente se nell' immaginazione o nel cuore; ha un notevole vigore di rappresentazione, una certa sottigliezza nell' osservare, l' istinto della convenienza, della misura, delle proporzioni, e l' abilità delle sfumature che in arte son molto quando, talvolta, non son tutto. Resta a vedere se queste belle forze, messe al contatto della realtà, resisteranno. Dopo le prove date, saggi d' ingegno, esercizii di muscolatura e di scioltezza di mano, si vorrà veder uscire la Neera del mondo un po' artifiziale dove s' è compiaciuta finora. Si vorrà vederle aprir la finestra perchè in quel suo studiolo entrino e la *luce sfacciata* delle vie, com' ella dice, e il rumore assordante della vita che pur troppo non somiglia in nulla, o assai di rado, a quello che si sente nel delizioso nido da lei fabbricato per la sua simpatica Editta.

Ma forse non è male che l' arte di tanto in tanto ci dia le illusioni dell' acqua, del verde e della frescura, prodotte dal miraggio ai viaggiatori del deserto. È innegabile che la severità quasi scientifica dell' arte moderna opprime, stanca, fa male al cuore. Ma dall' altro lato è anch' innegabile che l' arte dove non sia passato il soffio del pensiero mo-

derno non è più un' arte vitale e che abbia valore. Il più piccolo squilibrio d' elementi, dalla parte dell' immaginazione o dalla parte della riflessione, producono un danno, una deformità nell' organismo dell' opera d' arte; ma se si riflette bene alla prevalenza ognora crescente della riflessione e dell' osservazione positiva nell' analisi scientifica, non si tarderà a capire che, se il sentimento artistico vivrà eterno, la forma... Ma io non credevo di dover finire con queste malinconie.

ALPHONSE DAUDET [1]

Un giorno, nei più bei tempi del secondo impero, il Duca di Morny invitava a far parte del suo gabinetto particolare un giovane di mezzana statura, dalla pelle leggermente olivastra, dai capelli lunghi, nerissimi, un po' ricci e arruffati sopra una bella fronte sotto la quale fiammeggiavano due occhi irrequieti, il sinistro armato d'un monocolo. Il naso finamente incurvato, la barba divisa in due punte come quella tradizionale del Cristo, le mani piccole e ben modellate, l'aria elegante e sciolta di tutta la persona lo mo-

(1) *Les Rois en exil*, roman parisien. Paris, Dentu, 1879.

stravano un gentiluomo. Il suo accento stranamente sonoro lo faceva riconoscere per provenzale.

— Sono legittimista, rispose quel giovane con una franchezza quasi solenne.

— Anche l'imperatrice è legittimista, replicò il Duca di Morny, atteggiando le labbra allo scettico sorriso che gli era abituale.

Il giovane accettò.

Era Alfonso Daudet, il futuro scrittore del *Nabab*, il futuro pittore del duca di Mora, un ritratto del Morny velato appena dal cambiamento dell'ultima sillaba del vero nome.

Il *Nabab* ebbe un successo molto somigliante a uno scandalo. I principali personaggi del romanzo vennero subito riconosciuti sotto la loro maschera artistica. S'arrivò a trovar dei riscontri nella realtà alle pure invenzioni del romanziere; e le inevitabili accidentali identità dei nomi, delle indicazioni delle vie e del numero delle case servirono a complicare, ad istigare maggiormente quella rabbia di bassa curiosità da cui il pubblico vien preso in simili circostanze. L'autore, in nome della sua probità letteraria, protestò di non aver voluto cercare un elemento di successo nel frivolo e malsano pet-

tegolezzo dei lettori; aveva, unicamente, voluto fare un'opera d'arte; e, se s'era servito di elementi reali conosciuti da tutti, non era andato più in là di quel che gli permettesse il suo diritto d'artista. Attorno ad un personaggio che, *simile ad una meteora, aveva traversato colla sua abbagliante e rapida esistenza il cielo parigino*, s'erano aggruppati tant'altri elementi di quella *osservazione continua sparpagliata, quasi incosciente, senza la quale non potrebbero esserci scrittori d'immaginazione*, e sarebbe bastato confrontare certi particolari della realtà con quelli dipinti nel libro per accorgersi di quel lavoro di *cristallizzazione che trasporta dal reale nella finzione, dalla vita nel romanzo le circostanze più semplici* (1).

Tali giustificazioni potrà oggi ripetere il Daudet a proposito del suo nuovo romanzo *Les Rois en exil* pubblicato nelle appendici del *Temps* ed ora stampato in volume dal Dentu. Certamente è difficile contestargli il suo diritto d'osservatore. Quei re spodestati, da tutti i punti dell'Europa, quasi fatalmente spinti, anzi trascinati entro il gran vortice della vita parigina, riempiono la cronaca dei gior-

(1) Prefazione al *Nabab* nella 54ª edizione.

nali colle magnificenze del loro lusso, colla sbrigliatezza della loro vita di gente liberata dalla tirannia dell' etichetta di corte; dànno in pascolo quotidiano alle conversazioni leggiere e maldicenti dei crocchi aristocratici e dei salotti borghesi le loro stranezze, le loro avventure equivoche, le loro piccole e grandi miserie, le loro sfrontatezze audaci, gl' intrighi d' ogni sorta alimentati dal prestigio dei loro nomi e dalla precarietà del loro stato. Or questo nuovo elemento esotico che si mescola alla vita febbrile della grande città e vi mette una nota smagliante, stridente, un che di caratteristico, vero segno d' un tempo in cui tutte le disuguaglianze sociali, tutte le barriere di classi e di caste s' annientano nel prepotente rimescolio della democrazia moderna; questo nuovo elemento può e deve formare anch' esso materia di studio ed esser tradotto nella creazione artistica com' ogni altro elemento della vita. Allorchè la materia reale ha già subito l' indefinibile elaborazione che la solleva, dal basso livello del *fatto diverso* e della *cronaca scandalosa*, all' altezza pura e serena del cielo dell' arte; allorchè il personaggio vero arriva a vivere, a muoversi, a pensare, a sentire in quella sottile atmo-

sfera senza mostrar la debolezza d'un secondo fine, è assurdo cavar fuori gli scrupoli della convenienza, dei riguardi personali, del rispetto a sventure siano o no meritate, e addebitare alle creazioni dell'artista malizie ed intenzioni che la riuscita dell'opera d'arte trionfalmente contraddice. Certamente l'artista ha calcolato sulla nostra curiosità; certamente la novità del soggetto ha morso la sua vena e lo ha spinto a studiare, di preferenza, uno, due, tre personaggi, tutto un ordine di fatti che hanno una fisonomia particolare, ben marcata; e tale novità non gli è parsa una cosa spregevole per aiutare il successo della sua opera, come un condimento da stuzzicar palati troppo assuefatti a tutte le raffinatezze della cucina letteraria contemporanea. Ma questo non dà il diritto d'invertire l'ordine e il valore dei suoi scopi e ridurre l'opera d'arte ad una speculazione di scandalo e a nulla più.

Il Daudet dev'avere su tal conto la coscienza tranquilla. Il suo libro è fatto in modo da velare appena la realtà con qualcosa di meno del cambiamento d'una sillaba, come il Morny col Mora. Questa fierezza dell'artista che si stima superiore al sospetto

mezzo al suo immenso dolore, prova una specie di conforto: sarà madre, nient'altro che madre, e il passato non troverà più un'eco nella memoria di lei.

Attorno a questo squallore di famiglia che serra il cuore, mettete la devozione cieca e disinteressata del vecchio generale Rosen che sagrifica ogni sua cosa ad un principe indegno e vigliacco; mettete la figura d'un precettore del principino, carattere tutto d'un pezzo, che sconta anch'esso dolorosamente la sua fede politica; aggiungete una glaciale figura di donna, di quelle che calcolano le seduzioni delle occhiate, dei sorrisi, dei baci e delle carezze colla serenità d'un banchere intento a un gran colpo finanziario; e insieme a lei, uno di quegli arditi speculatori, funghi parassiti dell'asfalto delle grandi capitali, che passano dalla povertà alla ricchezza, al lusso, allo splendore colla stessa facilità con cui tornano spesso nella miseria e nell'oscurità d'onde uscirono non si sa come: avrete le principali figure del nuovo romanzo del Daudet.

Il dramma che annoda l'azione e mette in moto questa e le figure minori è di una semplicità estrema. Parigi, nel fondo, coi sinistri bagliori della sua vita febbrile sembra eser-

citare una specie di vendetta divina sui re spodestati venuti a stordirsi in seno ad essa del *giusto giudicio* che gli ha colpiti. Terminata l' ultima pagina, il lettore non può far di meno di riflettere ai casi reali adombrati dalla trasparente finzione del romanzo e, come la regina Federica alla vista delle rovine delle Tuileries dorate da un sole al tramonto, crede di veder qualch' antica rovina d' un lontanissimo passato, *una storia di costumi e di popoli spariti, una vecchia cosa morta.*

Dopo quella della regina Federica, la figura più carezzata dall' autore è il precettore del principino, Eliseo Méraut. Sembra che il Daudet vi abbia personificato le sue convinzioni politiche.

Gravemente ammalato, in disgrazia, disgustato da tutte le vili cose alle quali aveva assistito, Eliseo Mèraut è tornato alla sua stanza di studente e vuol terminare il suo libro sulla *Sovranità per diritto divino.*

Alla vista di quelle pagine sparse nel letto, allo scorgersi in quella stanza sudicia coi suoi capelli grigi di vecchio studente, « con tanta passione sciupata, con tante forze perdute, egli dubitò per la prima volta e si domandò se non era stato fin allora un illuso. Un di-

fensore! Un apostolo! Per quei re che si degradavano spensieratamente e disertavano la loro propria causa! » Queste parole danno l'intonazione del romanzo e ne sono, direi, la morale. Vi si sente un che d'amaro, vi si sente che l'autore oggi non saprebbe affermare colla stessa sicurezza: *sono un legittimista*, come rispose un giorno al Morny.

Senza dubbio la curiosità dei lettori, specialmente dei parigini, troverà largo campo di piccoli scandali quasi ad ogni pagina di questo romanzo. L'autore, persuaso ch'era impossibile di mascherare la realtà, s'è appena dato la cura di leggermente velarla. Il re e la regina di Palermo, la regina di Galizia, il principe d'Axel, il Duca e la duchessa di Parma, il re di Westfalia sono nomi troppo trasparenti. E quasi i nomi non bastassero, ecco dei ritratti, somigliantissimi. Una seduta dell'Accademia serve a riunirli come in una galleria.

« Più in là, sotto un turbante di splendido satin, ecco la grassa regina di Galizia, che colle sue gote pienotte e colla sua carnagione colorita somiglia un'arancia dalla buccia resistente. Ella fa gran sfoggio, sbuffa, si sventa, ride e parla con una donna ancor

giovane, abbigliata da una mantiglia bianca, una fisonomia malinconica e buona, solcata da quella ruga delle lagrime che scende dagli occhi leggermente rossi alle labbra pallide. È la duchessa di Parma, eccellente creatura niente fatta per le scosse e i terrori che le dà l'avventuriero al quale è legata la sua vita. Anch'egli è là, quel diavolaccio, e intromette familiarmente tra le due donne la sua barba nera e lucente, la sua testa di *bellâtre* bronzata dall'ultima spedizione costosa e disastrosa quanto le precedenti. Egli ha giocato *al re;* ha avuto una corte, delle feste, delle donne, dei *Te Deum*, delle vie sparse di fiori alle sue entrate. Ha caracollato, decretato, danzato, ha fatto parlare l'inchiostro e la polvere, ha versato del sangue, ha seminato degli odii; e, perduta la battaglia, gridato: si salvi chi può! rieccolo in Francia a rifarsi, a cercar nuove reclute da rischiare, nuovi milioni da disperdere, sempre in abito da viaggio e da avventure, serrato alla vita, guarnito di bottoni e di alamari che gli danno l'aria d'uno zingaro. »

Chi ha visto Don Carlos lo riconosce alla prima occhiata, e può dedurne che gli altri ritratti debbon essere egualmente fedeli.

Per non ridurre addirittura il suo romanzo un libello, il Daudet ha inventato un regno d' Illiria che la diplomazia europea non ha mai sentito nominare, un Cristiano II e una regina Federica che si cercherebbero invano nell' almanacco di Gotha. Aggruppando fatti notissimi e di luoghi e tempi e di persone disparate, lasciando quasi a bella posta intravedere quel lavoro di *cristallizzazione*, come lo chiama, c' ha prodotto dai varii elementi della realtà la sua creazione artistica, ha inteso tacitamente protestare contro ogni altra intenzione che gli si volesse attribuire, affermando a fronte alta il suo diritto e il suo dovere d' osservatore e di romanziere della società contemporanea.

Però nessun libro meglio del suo prova quanto sia pericoloso il lasciar infiltrare nell' opera d' arte anche il più piccolo elemento estraneo alla sua essenza elevata. Certamente, nella scelta del soggetto, l' autore fu sedotto dalle lusinghe della novità d' esso e dall' idea dell' interesse straordinario che avrebbe destato nei lettori. Ebbene, questo piccolo elemento è bastato per ridurre quasi inefficace la sua creazione: la realtà è più forte di questa e rende impossibile il piacere estetico. Av-

viene com' un raddoppiamento di personaggi. La regina Federica fa pensare a Maria regina di Palermo e che si mostra appena due volte nel libro, e soltanto per tentar di stornare il lettore dal riconoscere in Federica la regina Sofia, moglie di Francesco II Borbone. Ma la gherminella è puerile, perchè possa accadere che ci s' illuda e ci s'assorbisca nella semplice sensazione del fantasma artistico. Lo interesse è distratto, il fantasma non prende consistenza, non riesce ad esistere col suo pieno arbitrio, coll' intiera libertà di persona vivente.

Manca, per la troppa notorietà dei personaggi reali, quel non so che di sfumato, di lontano, d' ignoto che tanto contribuisce a rendere il personaggio della finzione quasi più vivo di quello della realtà. Giacchè per l'opera d'arte poco importa il sapere ch'esso abbia o no davvero esistito, quando la potente immaginazione dello scrittore giunge a renderlo vivo e a interessarci a suoi casi. E la prova di questo si ha nel medesimo libro. Eliseo Méraut, che forse non nasconde dietro di sè nessun personaggio reale o nasconde un ignoto, è assai più solido, più efficace, assai più interessante di Federica e di

Cristiano. Crediamo al romanziere sulla sua parola; non ci passa pel capo di domandargli fin dove il personaggio reale gli ha servito di modello e quali altri soggetti han contribuito alla formazione della sua creatura. Lo stato civile d' Eliseo è lì, nel romanzo. Noi lo abbiam conosciuto sin da quand' era bambino; quella sua testona arruffata e quella sua faccia larga, rugosa, virile, da apostolo non le dimenticheremo più. Chiamate: Eliseo Méraut! ed è lui che risponde all' appello, rizzando la sua fronte pensosa sotto una capigliatura grigia innanzi tempo. Chiamate invece: Federica! e il personaggio del romanzo si dirada, diventa trasparente, svanisce; Sofia di Baviera viene innanzi: n' importuna, ci sembra, che tenta d' intrudersi e vuol usurpare il vostro affetto. La scossa è brutale, come quando si è destati improvvisamente in mezzo alla delizia d' un sogno.

Senza dubbio il Daudet ha fatto tutto quello che poteva per superar questo scoglio, ma la logica della vita, anche nel mondo dell' arte, è superiore a qualunque capriccio. Può darsi che l' uomo sia in lui contento del successo di curiosità già ottenuto dai *Rois en exil*

presso il pubblico grossolano, borghese o aristocratico non importa; ma l'artista avrebbe certamente preferito che la sua Federica fosse entrata nel mondo dell' arte da creatura non men viva di quell' altra, servita in gran parte, di modello.

EMILIO ZOLA (1)

Nana è riuscita quella che doveva essere, una prostituta di razza. Il romanzo ha tutte le nudità, tutte le impudenze del suo soggetto; ma lo Zola può ripetere anche questa volta: la mia opera è casta. Dicono che, il giorno in cui il *Voltaire* ne pubblicò le ultime pagine, a Parigi si parlasse della morte della *Nana* come d' un avvenimento reale. Non me ne stupisco. Questo dimostra, a dispetto di tutte le ipocrite malevolenze della critica, che la *Nana* vive e che lo stato civile dell'arte ha già registrato nel suo libro un' immortale creatura

(1) *Nana* — Paris-Charpentier, 1880.

di più. *Nana* oramai non è più il nome di una persona, ma quello d'una classe.

È la prima volta che la prostituta comparisce in un'opera d'arte nella completa schiettezza del suo stato. La stessa *Fille Èlisa* del De Goncourt conserva le tracce d'un' idealizzazione inopportuna. E poi, più che un quadro, è un piccolo bozzetto, limitato alla bassa sfera della corruzione parigina. Per iscorgere il valore reale del nuovo libro dello Zola bisogna confrontarlo con gli altri ove è stato tentato, in questi ultimi anni, lo studio della medesima piaga sociale; per esempio, con la pretenziosa *Madame Frusqnin.*

Madame Frusquin ha precesso la *Nana* di un solo anno. I suoi autori, Texier e La Senne, cercavano gabellarcela come un romanzo *esatto, visto.* « Nè tesi ; nè difesa , essi dicevano; rischiarare qualche punto oscuro della vita moderna, far la luce sopra una parte dell'orizzonte attuale: il romanzo che noi offriamo al pubblico non ha altre pretese. » *Madame Frusquin* fece un po' di rumore. Parve un' anticipazione, una prelevazione sulla materia intorno alla quale si sapeva lavorasse lo Zola. Oggi noi possiamo constatare che le esigenze del tema hanno condotto lo Zola a

trovarsi più volte sullo stesso terreno dove i suoi predecessori si erano affrettati a mettere il piede, ed è lì, nei particolari non meno che nell' insieme del quadro, che salta agli occhi il pregio del nuovo episodio dei Rougon-Maquart.

Chi è *Madame Frusquin?* Molti dei miei lettori probabilmente non lo sanno. È la figliuola di un operaio conciapelle, nata e vissuta nella miseria fino ai diciotto anni, sostentando la sua vita d' orfanella in casa di una zia, col lavorar di cucito. Entrata in un negozio di trine, cade nel tranello d' un capo commesso che, condottala con sè in una trattoria del bosco di Raqueux, la ubbriaca e la viola. Questo affronto rivolta tutto il suo orgoglio di donna. Pochi giorni dopo la violenza patita, un povero diavolo, direttore di orchestra d' uno dei piccoli teatri parigini, le offerisce la mano di sposo, quantunque ne abbia indovinata la disgrazia.

« — Io ti amerò tanto. . . . .

« Nina l' arrestò con un gesto brusco.

« — Amare? che significa? Grazie a Dio ne sono guarita! Una bella porcheria l' amore! Non c' è più nulla quì!

« E si picchiava sul petto, al posto del

cuore, col pugno chiuso che risuonava stranamente. »

Ma il musicista insisteva.

« Quell'uomo ai suoi piedi, annichilito, infranto da lei, le suscitava delle vaghe e terribili idee di vendetta: le sembrava che le restasse ancora una sensazione da provare, una parte da rappresentare: morta per l'amore, lei vivrebbe ancora per la gioia selvaggia di vendicarsi, di prender la rivincita delle sue illusioni perdute. . . . . . Non esitò più. »

Si sposarono. Ma la prima sera delle nozze volle dormir sola. Non glielo aveva detto che provava orrore degli uomini? Che ne aveva conosciuto uno solo ed era stato anche troppo per lei? Gli aveva forse mentito? Il suo cuore era ancora ammalato di nausea. Se la nausea fosse passata, lo avrebbe avvertito.— Questa vita d'amicizia coniugale durò a lungo: il marito, Isidoro Frusquin fu paziente com' un innamorato. Intanto Nina sentiva ribollire e gorgogliare nel suo cuore tutti i larghi appetiti della ricchezza e del lusso. Il suo spirito arzigogolava *con un'attività adultera*, nel silenzio della sua cameretta, mentre le mani continuavano macchinalmente un la-

voro d'ago. Aveva preso ad accompagnare il marito alle prove e alle rappresentazioni, per non morire di noia in casa. Una sera un accidente occorso alla rappresentazione, diè il trabocco alla bilancia della vita di Nina. La donna che doveva rappresentare la parte di fata, al quinto atto, era giunta sul palco scenico così ubbriaca da non reggersi in piedi. Come riparare? Il direttore del Teatro si disperava. Nina, ch'era tra le quinte, s'offerse. All'alzarsi del sipario il marito fu sorpreso di vederla lì, in maglia rosata, colle gambe e colla vita nettamente disegnate, ben *truccata*, cogli occhi neri sottolineati da una sfumatura bleu e i capelli tutti disciolti. « Mai non l'aveva vista così nuda, così bella, così audace. » Prima che la rappresentazione finisse, Nina era sparita, portata via dalla carrozza d'uno degli spettatori del proscenio, un rappresentante del Tutto-Parigi di quella sera.

Entrò d'un colpo, vittoriosamente, nel turbinìo della vita galante. Nessuno sapeva nulla del suo passato, e questo accresceva il suo pregio e formava il suo successo. « Era una virtù, meno il pudore. »

« Lei traversava tutto quel fango senz'ar-

rugar le ciglia sulla sua fronte di perla, senza un' ombra di rossore sulle guance. Nessun riflesso d' anima le veniva a fior di pelle. » Fu chiamata la Salamandra. I suoi amanti, che le profusero gioie, palazzi principescamente ammobigliati, vetture e cavalli, si succedettero rapidamente, come inghiottiti da un abisso. Quando la noia la prendeva, quando si sentiva tormentata da un' angoscia morbosa che la faceva soffrire fisicamente, dava delle grandi cene alle sue amiche e agli amici delle sue amiche. Il capitolo ottavo di *Madame Frusquin*, consagrato per intiero alla descrizione d' una d' esse, corrisponde precisamente al capitolo IV della *Nana*. Fermiamoci un poco.

Madama Frusquin è una vera eroina da romanzo, all' antica, nel senso più stretto della parola. Non dico che sia falsa: non c' è ipotesi così stravagante dell' imaginazione che non si trovi superata da qualcosa di più enorme nella realtà. Ma Nina è troppo eccezionale da servire all' intento dei suoi autori che ci han promesso di sollevare i veli di *qualche punto oscuro della vita moderna*. Ahime, anche le sue cene non differiscono dalle solite orgie che abbiamo letto tante volte in

altri romanzi. Tutte quelle mantenute, tutte quelle ragazze galanti che s'affollano attorno alla sua tavola tra banchieri, principi russi, e figli di famiglia indebitati, hanno la solita fisonomia, il solito spirito, le solite procacità da ballerine in rappresentazione.

« Si era alle frutta. Un singolar disordine ingombrava la tavola: delle cataste di frutta eransi rovesciate trascinando giù il loro nido di muschio: altre frutta, sparse qua e là dalla punta capricciosa o distratta dei coltelli, formavano delle macchie rosse e verdi sul bianco lucido della tovaglia damascata. Le coppe di cristallo, i bicchieri grandi e piccoli si diradavano e s'addossavano con aggruppamenti bizzarri, con isolamenti improvvisi. Ma ciò che completava il disordine era il quadro stesso della tavola, la varietà delle attitudini, lo sporgere delle braccia all'orlo della tovaglia, le mani stracche, abbandonate o increspate, i pugni mezzo nascosti fra le trine, le carni rosee, scoperte fino alle spalle, umide e grasse. Qua e là il nero d'una manica d'uomo stinta e come impolverata dalla luce. »

Sentiamo ora lo Zola: il confronto è importante.

« Attorno la tavola, quei signori, in giub-

ba e cravatta bianca, erano castigatissimi, coi loro visi pallidi, d'una castigatezza che la fatica affinava di più. Il vecchio aveva dei gesti lenti, un sorriso fine, come se avesse presieduto un congresso di diplomatici. Vandouvrès sembrava di essere in casa della contessa Muffat, tanto era squisitamente gentile colle sue vicine. La mattina dopo, Nana lo diceva alla sua zia: per gli uomini, non si poteva aver nulla di meglio, tutti nobili, tutti ricchi, infine della gente scicche. E quanto alle donne, esse si comportavano benissimo. Qualcuna, Bianca, Lea, Luisa, erano venute scollacciate: solo la Gaga ne mostrava forse un pò troppo, e, alla sua età, avrebbe fatto meglio a non mostrarne punto. Trovato ognuno il suo posto, le risa e le piacevolezze venivano giù. Giorgio pensava ch' egli aveva assistito a dei pranzi più allegri, in casa di borghesi a Orléans. Si conversava appena. Gli uomini, che non si conoscevano punto, si guardavano in viso, le donne restavano tranquille, ed era lì, soprattutto, la grande sorpresa di Giorgio: gli sembravano delle collegiali. Lui invece avea creduto che tutti si sarebbero abbracciati senza tante cerimonie. « Più tardi, si sbadigliava con discrezione. Di tratto in trat-

to, le palpebri si serravano, i visi diventavan terrosi, era una morte addirittura; come sempre, a detta di Vandouvres. »

Alla cena di Madama Frusquin, nella sala del *Grand-Seize* al Caffè Inglese la conversazione è su questo tono:—E il tuo Valacco?—Si è rovinato; è andato a Gerusalemme, a rifar la sua fortuna.—A Gerusalemme? Perchè?—Per fotografare la Terra Santa.—Per scavare le miniere del Golgota. — Per farsi naturalizzare ebreo e guadagnare più presto dei quattrini. — E il tuo cassiere? — Si è fatto tenore: ora fila dei suoni.—Meglio che sfilar via colla cassa.—Silenzio, signori!

Presso *Nana* si parla di bambini, seriamente; di ragazze da maritare, più seriamente ancora; dello Shah di Persia e dei suoi diamanti: di Vittorio Emanuele che si vociferava non andasse più all'Esposizione, e del conte di Bismarck. Pareva d' essere precisamente alla conversazione di casa Muffat: si ripetevano le stesse frasi. Poi quando lo sciampagna aveva già lavorato e i discorsi diventavano un po' lesti, ecco *Nana* levarsi da tavola imbroncita. — Brava! Era una lezione! Imparasse a invitar della sporca gente! — E

ce ne vuole prima che ritorni nella sala dove gl' invitati prendono il caffè.

Questi pochi riscontri danno un'idea delle due intonazioni. Ed io ho voluto accennarle per mostrare qual confronto si potrebbe istituire non solamente colla *Madama Frusquin*, un romanzo di quarto ordine, ma con tutti gli altri romanzi dove l' alta prostituta è idealizzata, circondata d' un' aureola che spande una luce da ribalta sulla sua carne sparsa di polvere di cipro, colorita di minio e pitturata di nero orientale.

Ciò che distingue la *Nana* dagli altri romanzi, dirò meglio, dalla volgarità dei romanzi di simil genere, è che lo Zola non ha tentato d' introdurre l' affetto, la passione in un mondo dove regnano sovrani il senso, lo istinto, la corruzione, il putridume. Il lettore è avvertito dalle prime pagine. Quel che l' impresario delle *Variétés*, Bordenave, vuol che si dica del suo teatro, è applicabile al libro o meglio alla materia del libro. La così detta vita galante è quì spogliata da ogni orpello, esposta nella sua schifosa nudità, nella sua tremenda potenza. Giacchè le creature di senso, d' istinto, di corruzione come la *Nana* distruggano la gioventù più bella, at-

tacchino e rodano i cuori più generosi, avvelenino e avviliscano i caratteri più nobili e più forti. Per essere intaccati basta indugiare alcun poco ad aspirare i sentori inebrianti che scaturiscon da quel lezzo: ed ecco fortune in rovina, famiglie in dissoluzione, virtù private e pubbliche infradiciare e cascare a pezzi da ogni parte. E tutto questo senza compensi, senza godimenti proporzionati. Quelle donne non hanno che la lor carne, la trivialità trionfale, l'impudenza altiera della loro degradazione. La loro cultura è nulla, la loro grazia una posa imparaticcia che serve soltanto nelle rappresentazioni pel pubblico, il loro linguaggio una continua sconcezza da vetturali, e tutta la vita un tranello, una commedia, dove la malvagità incosciente della bestia domina sovrana e s'impone, senza tregua nè misura. Bisogna proprio ricorrere al fatto d'una degradazione suprema per ispiegarsi la malia irresistibile con cui esse impigliano e avvolgono nelle loro tele di ragno gente d'ogni età, d'ogni classe; e non occorre altro per trovar la ragione di disastri maggiori di quelli che turbano e distruggono la pace e la felicità delle famiglie e degli individui. Nè importa dire ch'esse non

siano tutto; che dietro a loro viva la maggioranza della gente onesta, laboriosa, studiosa, capace delle azioni più generose, pronta, rassegnata, adusata ai più gravi sacrificii pel benessere della patria e della società. Il mondo, la vita appartengono agli audaci, ai violenti, come diceva Gesù. La sete, la vertigine dei subiti guadagni, dei godimenti materiali, delle soddisfazioni d'ogni sorta, dà, a chi n'è preso, un'attività, un coraggio, una sfrontatezza che le persone oneste e laboriose non avranno mai. L'influenza d'un' idea, d'una azione, d'una persona, non è in ragione del numero e della forza possibile, ma in ragione del suo movimento, della sua attività reale. È così che i pochi ed audaci s'impongono e sopraffanno i molti timidi o inoperosi; è così che una famiglia, una società, una nazione veggonsi spinte e trascinate lì dove non parrebbe nè giusto, nè logico che potessero mai pervenire. È la morale della *Nana*.

L'orgia schiamazza trionfante per tutto il libro. Leggendo, è impossibile non richiamarsi alla memoria le altre pitture della *Curèe* e dell'*Assommoir* per completar la rappresentazione dell'immensa e cancrenosa piaga sociale nascosta sotto le fastose appa-

renze del lusso e dei godimenti sfrenati. Alla fine, mentre il cadavere della *Nana*, morta imputridita dal vaiuolo, scaccia col suo puzzo dalla stanza mortuaria le amiche venute curiosamente a vederla per l'ultima vòlta, ecco un urlo sollevarsi dalle vie: A Berlino! A Berlino!, un urlo che somiglia al vociare scomposto di gente ubbriaca della sua stessa felicità, un urlo che mette un fremito dentro le ossa e par un grido di sinistro augurio, un profetico annunzio di disastri...

La pittura, di un' evidenza straordinaria, riman casta, lo ripeto, nella sua nuda sconcezza, casta della castità dell' arte. *Nana* è proprio viva, anzi esuberante di vita; le sue sensazioni, i suoi sentimenti, le sue azioni hanno un così completo organismo, che rimpetto a lei scapitan di molto le altre figure del romanzo. In fondo non è cattiva, è pervertita; è un impasto di sincerità, di malizia, di istinti che si fan contrasto, di capricci, di follìe femminili dove sussiste sempre, come in passato, la solida natura borghese. *Nana* giuoca alla gran dama, giuoca alla *cocotte*.

Quando le prende il ticchio di voler essere proprio lei, allora rimonta subito a galla la figlia di Coupeau, la ragazza fiorista della

via della *Goutte d' Or*, allegra e leggiera come un vispo uccellino. Il suo impudore è così franco, così spontaneo, il suo vizio è così sincero, così brutale che non solletica e non contagia. La *Nana* dell' arte è una figura casta, come tante altre nudità di Veneri, di Ninfe esposte all' ammirazione della gente nelle pubbliche gallerie.

Ci vuol proprio tutta la mala fede di certa critica per ostinarsi a non riconoscerlo. Ma, per la critica, bisogna convenirne, il torto è un po' dello Zola.

Gli avversarii s' armano delle teoriche dello Zola critico per ferir con esse l'opera dello Zola romanziere. Le teoriche critiche dello Zola, in alcuni punti, sono molto discutibili. Quella denominazione di *romanzo sperimentale*, voluta dare al romanzo moderno è, forse, infelice. Nella sua teorica artistica, per esempio, c'è un gran predominio accordato al concetto scientifico quasi a discapito della forma artistica, della vera essenza dell' arte. Fortunatamente il critico e il romanziere non funzionano nello Zola contemporaneamente. Le sue creazioni risentono poco o nulla delle teoriche del critico; ne risentono quel tanto che nessun' opera d' arte moderna può evi-

tare, a meno che non riuscisse a produrre il gran miracolo di nascere per virtù propria fuor del tempo e dello spazio; cosa impossibile affatto. Lo Zola critico ha scatenato contro di sè fatuità letterarie ed interessi mortalmente feriti. Il suo successo ha inasprito quegli astii che prima si nascondevano sotto la affettazione della noncuranza. Oggi, si può dire, siamo alla guerra col coltello. Cominciavano già a riconoscere ch' Emilio Zola fosse uno *scrittore d' ingegno*, un coloritore possente, cominciavano anche ad ammettere che *forse era un romanziere di razza*. Oggi non è soltanto il suo ingegno che vien discusso, ma perfino la sua grammatica. Se ne consoli facilmente. Quegli stessi che gli buttano tutto questo fango sul viso, ieri, a proposito di lui, parlando del Balzac, non dicevano che i romanzi di questo avrebber qualche merito *se fossero stati scritti in una lingua un po' più vicina al francese?* Ripeto: è il critico che attira sassi alla colombaia dell' artista. Non sarà inutile un qualche giorno vedere in che modo l' artista sia contraddetto, nello stesso Zola, dal critico. Contraddetto? Non è forse la parola precisa.

GOETHE E DIDEROT [1]

Quando il Barbey d'Aurevilly scriveva i suoi articoli intorno al Goethe e al Diderot, dovea essere proprio sublime in quel suo piccolo appartamento di vecchio celibe, colla sua veste da camera tutta orlata di trine come quella di una marchesa *de l'ancien régime*, col viso dipinto e i baffi incerati ad ago! Dovea esser sublime quando, stretto nel suo solito busto a stecche di balena (egli porta dei busti per far meglio spiccare la sveltezza della sua vita e un po', forse, per reggersi diritto) quan-

(1) *J. Barbey d'Aurevilly* — GOETHE et DIDEROT. Paris, Dentu, 1880. — *E. Scherer* — DIDEROT, ètude. Paris, Calmann Levy 1880.

do col soprabito della foggia di trent' anni fa, abbottonato fin sotto il mento, coll'immensa tuba dalle falde rovesciate in su e un pochino inclinata con aria spaccona sull' orecchio, la mazzettina dal pomo dorato palleggiata fra le mani, scendeva dalla sua casa per le vie di Parigi, caldo ancora dell' entusiasmo del suo lavoro, dando occhiate di compassione ai grossolani borghesi che si fermavano a guardarlo. — *Gare à l'iconoclaste!* Ho atterrato due colossi! — Doveva aver l' aria di gridare così.

Il suo volume infatti porta l' epigrafe : *Iconoclaste.*

Quel che piace in questo vecchio brontolone è la franchezza, e stavo per dire l' impertinenza delle sue opinioni. Lo scritto sembra stampato con inchiostro color di bile. La nervosità accidentata dello stile mette sotto occhio con evidenza, più che un temperamento, una figura. È impossibile non imaginarsi un personaggio secco, lungo, bruno, qualcosa tra il Mefistofele, il don Basilio e un marchese del secolo scorso. È impossibile non sentire una voce un po' roca, che parli a scossettine, sprezzosamente, fra un colpetto di tosse e l' altro, con delle piccole pause

che significano: — Eh? eh? Li concio bene questi signori?

Lui crede sinceramente di far un atto di coraggio dicendo quelle che gli sembrano delle novità, delle vere scoperte. S'è arrampicato sul piedistallo delle statue colossali del Goethe e del Diderot, ha dato un colpo qua, un colpo là, ha fatto volar per aria qualche piccola scheggia di granito, ha fatto della polvere che gli è andata negli occhi, e per questo s'imagina che le statue debbano essere cadute giù, giacchè lui più non le veda.

Ah! quel Goethe egli lo ha addirittura sullo stomaco. *Quell'immensa personalità che riempie fino agli orli il secolo XIX e chiude tutti gli orizzonti del pensiero moderno* (pag. III), lo secca, lo irrita per la sua *insupportable ubiquité!* A lui francese, romantico e cattolico, Goethe deve naturalmente riuscire *insupportable.* Romantico, il naturalismo del poeta tedesco offende le sue vaporose idealità e lo lascia freddo e disgustato; cattolico, il panteismo indiano, più che spinoziano, dal quale è animata ogni creazione letteraria ed anche la vita stessa del Goethe rivolta la sua fiera intolleranza di credente e di fanatico; francese, la gloria di Goethe gli ha l'aria d'una

invasione artistica e intellettuale che ha precesso e prodotto l'invasione tedesca del settanta, e il suo *chauvinisme* non può ingojarla. I lavori del Faivre sulle opere scientifiche del Goethe, del Caro sulla *Filosofia del Goethe*, del Mézieres sulla vita e le opere letterarie del Goethe per poco non gli paion delitti di leso patriottismo. Se c'è qualcosa che lo consoli è il pensiero che infine il Goethe non sia altro che un figlio mal riuscito del Diderot. E così, dopo aver dato botte da orbo al figlio, va addosso al padre con tutta la sua rabbia di sagrestano. Giacchè col Diderot ce l'abbia anche perchè è il redattore dell'*Enciclopedia*, il filosofo materialista, il nemico della religione, l'ateo e (cosa che dalla parte di Barbey d'Aurevilly sorprende molto) il romanziere sudicio della *Religieuse* e dei *Bijoux indiscrets*. Barbey d'Aunevilly ha dimenticato *Les Diaboliques*, che la sua penna cattolica scrisse senza nessuna scusa, nemmeno quella dell'arte!

Ho detto ch'egli creda sinceramente far atto di coraggio. Ma le novità, buttate fuori con la vivace intonazione d'un oracolo, sono già vecchie da un pezzo, e le sue grandi scoperte non sono niente affatto delle scoperte. Egli

ha veduto ammassare una catasta di volumi colle due edizioni delle opere complete del Goethe tradotte dal Porchart e delle opere complete del Diderot raccolte dall' Azzerat; si è messo in testa che il pubblico, che gli ammiratori dei due grandi uomini confondano tutte le opere loro nella medesima ammirazione; il *Fausto* e *Clavijo; Werther* e il *Divano;* i drammi sentimentali *Le père de famille, Le Fils naturel,* e *Le Neveu de Rameau; Les Bijoux indiscrets,* l' *Essai sur le beau* e la storia di Madame la Pommeray nel *Jacques le fataliste* e i *Salons;* ed eccolo a combattere dei fantasmi, come il pazzo Don Chisciotte, a sventrare degli otri e delle vesciche che ha prima compiacentemente gonfiati.

Edmondo Scherer è l' opposto di lui, d' ingegno, di carattere, di convinzioni religiose. Ha gusto squisito, raffinato e una coltura profonda. Dal protestantismo è passato a uno stato di scetticismo scientifico che dà ai suoi giudizii l' impronta d' una serenità elevata, di un' imparzialità severa. Ebbene; le conchiusioni letterarie dello studio dello Scherer sul Diderot differiscono in poco, quasi in nulla da quelle del Barbey d' Aurevilly. Solamente quando si termina di leggere lo studio del

Barbey d' Aurevilly si prova una specie di picca che fa rivoltare il nostro spirito: l'esagerazione vi nuoce alla verità; la passione e i secondi fini ci fan diffidare, anche quando siam sicuri della giustizia d'un apprezzamento. Ci riman l' impressione d'una superchieria voluta esercitare sopra di noi; ci riman l'impressione indistinta o d'una canzonatura o d'una ciarlataneria cercata di nascondere col luccichìo delle pagliuzze di similoro della forma. Invece, terminato di leggere lo studio dello Scherer, la figùra del Diderot resta impressa negli occhi come nel somigliantissimo ritratto del Garand, del quale il Diderot diceva doversi esclamare: *ecco il vero Pulcinella!*

Lo Scherer non è indulgente. Come carattere, egli ammira poco Diderot. Non sa perdonargli il gusto per le cose sconce. « Da un lato emozioni generose e qualche volta elevate, dall' altra un' immaginazione sudicia che non è un semplice difetto dello spirito, come si vorrebbe far credere, ma una prova di depravazione, incompatibile affatto col pudore, colla dignità personale, colla elevatezza morale. In Diderot ci sono due sorgenti ugualmente facili a sgorgare, una di sensibilità

amabile e di onesti sentimenti, l' altra di discorsi grossolani ed infetti. »

Letterariamente il suo giudizio non è meno severo. « Diderot, più che un artista è un improvvisatore. Ha tutti i doni dell' improvvisazione: la facilità, l' abbondanza, il calore; presa la penna in mano, le idee e i vocaboli gli s' affollano nella mente: tutto l' esser suo n' è commosso, e l' emozione lo rende eloquente. Per compenso, egli non compone mai. Non si preoccupa di transizioni, nè di gradazioni. Non sente il bisogno della perfezione. Per questo interessa più che non diletti. »

Egli conchiude col dire che sul conto del Diderot ci saranno sempre dei pareri discordi. I lettori che amano le cose forti non saranno urtati dai suoi difetti; gli uomini di gusto non potranno ammirare completamente un uomo che ne aveva così poco. Ma oggi Diderot guadagna terreno. La raffinatezza ha ceduto il posto all' amore per le cose violenti: la scienza degli effetti che si frena e sa dissimularsi fa largo alla forza che sfoggia, che s' agita e si prodiga.

Il Barbey d' Aurevilly dice la stessa cosa, a modo suo. Diderot fu uno spirito senza unità, senza solidità, senza consistenza, senza

nessuna delle qualità primordiali e sacre del genio. Fu un gran cervello anarchico, ed ebbe le due anarchie, quella del cervello e quella del cuore. Non filosofo, non critico, non drammaturgo, a che si riduce l'immenso Diderot che pareva un Creso del pensiero? A un novelliere di ristrette proporzioni. *Rien que cela sous l' enjolivement des phrases, mais rien que cela!*

Il Barbey d'Aurevilly, come francese, ha rabbia che il Goethe sia, più assai che il Diderot, l'idolo e l'ideale del secolo XIX... « La salamandra che si chiamava Diderot e che viveva nel fuoco dello spirito, nel fuoco del cuore, nel fuoco dei sensi, nel fuoco dello entusiasmo, nel fuoco dell'allegria, nel fuoco delle lagrime, in tutti i fuochi che l'uomo, di essenza immortale, può accendere sulla terra colla fiaccola sublime delle sue facoltà, vi si è consumato... E Goethe, questa gelatina coagulata, vive sempre! » E il tono di tutto il libro.

A me pare che lo Scherer abbia torto nell'attribuire la voga che riguarda il Diderot ad una ragione molto secondaria: il gusto prevalente per le cose violenti. L'unica ragione per cui il Diderot guadagna terreno, e ne

guadagnerà sempre più, è il suo pregio principale: la sincera e forte impronta della propria personalità lasciata in tutte le sue opere. Il segreto della simpatia ch'egli ispira è tutto in quelle poche righe di uno dei suoi *Salons*. « È per me e pei miei amici che io leggo, rifletto, scrivo, medito, intendo, guardo e sento. Nella loro assenza, il mio affetto riferisce tutto ad essi. Io penso incessantemente alla loro felicità. Una bella linea mi colpisce? Lo sapranno. Incontro un bel tratto? Ne saranno messi a parte. Ho sotto gli occhi uno spettacolo incantevole? Senza avvedermene, io ne medito la descrizione per loro. Io ho loro consacrato l'uso di tutti i miei sensi, di tutte le mie facoltà, ed è forse questa la ragione per cui tutto si esagera, tutto si arricchisce un po' nella mia immaginazione e nei miei discorsi: ed essi qualche volta me ne fanno rimprovero, gl'ingrati! » Diderot infatti non fa altro che discorrere, anche quando non fa altro che scrivere e scrivere. I diversi soggetti che gli vengon sotto la penna sono un seguito di digressioni, come quando gli accadeva di parlare per delle ore intiere, saltando da un argomento all'altro, picchiando sulle cosce dei suoi ascoltatori come sulla

sponda d' una tribuna, non si frenando in nulla durante il focoso monologo, interminabile eruzione di sentimenti e di idee.

In Diderot noi riconosciamo subito un vero uomo moderno con tutto l'impaccio e tutta la franchezza del borghese, ed anche con tutta la grossolanità. Ogni pagina dei suoi scritti contiene una schietta confessione. Qua la sua ghiottoneria, lì la sua distrazione, altrove la sua timidità e la sua sensibilità. A proposito della quale una volta disse: « Affermando che la sensibilità è la caratteristica della bontà dell' animo e della mediocrità del genio, ho fatto una confessione che non è punto ordinaria, perchè se la Natura ha creato un'anima sensibile, questa è la mia. » Tutto quello che lui scrive esce dal fondo del suo essere, come tutto quello che lui fa. Una lettera a madamigella Volland, scritta a quarantasette anni, una vera lettera di fuoco, trova riscontro nel suo entusiasmo alla vista del Grimm tornato dopo un viaggio di otto mesi, alla gioia provata alla terza rappresentazione del *Philosophe sans le savoir* di Sedaine, una gioia, che fece esclamare il freddo Sedaine: *Ah! monsieur Diderot, que vous êtes beau!*

E la sincerità del sentimento, giusto o esa-

gerato che sia, ci alletta ancora più per la sincerità della forma. Diderot non ha pudore; ama i racconti grassi, ci si diverte; e neppure in questo caso vien meno alla sua formola letteraria che par quella d' Otello: esprimi la peggiore idea colla peggiore parola. Or che c' importa che le sue qualità di scrittore *siano tutte di slancio, d' entusiasmo, d' esaltazione?* (Scherer) Che una complessione di questo genere escluda le qualità critiche dello spirito *et predispose celui qui la possède à l'engouement?* Che c' importa che quest'uomo non rispetti tanto la donna da lui amata da risparmiarle i discorsi equivoci e gli aneddoti rivoltanti? Noi troviamo un uomo in tutta la sua vasta opera (venti grossi volumi) e questo, oggi, ci fa assai più piacere che il trovarvi un semplice scrittore, nel senso comunemente dato a questa parola.

Per la stessa ragione il Goethe domina colla sua grandiosa persona il movimento letterario moderno che lo riconosce suo capo. Heine ha detto: *Volendo avere il proprio ritratto, la Natura creò Goethe. Egli è lo specchio della Natura.*

Però nel Goethe la sincerità ha trovato il freno dell' arte. Non abbiamo più l' improv-

visatore ma lo scrittore dalla forma perfetta. E questo spiega perchè la sua influenza sia assai maggiore di quella di Diderot. Barbey d' Aurevilly lo constata con dolore e con commiserazione. « Realisti d'ieri e Naturalisti d'oggi, tutti procedono, più o meno, da Goethe; la sua teoria dell'*arte per l'arte* essendo riuscita, per gli spiriti grossolani ma conseguenti, alla teorica della *natura per la natura* che in fondo è assolutamente la stessa cosa!.... »

Il fatto è che oggi non cerchiamo più nell'opera d'arte una rappresentazione sbiadita, fredda, pulita, ma l' uomo ed intiero, buono e cattivo, spirito e bestia. E quando dalle pagine dello scrittore questa sensazione, questo sentimento umano vengon fuori prepotenti in guisa da metterci in contatto col profondo organismo dell' essere vivo e pensante, non cerchiamo altro e battiamo le mani; le nostre simpatie sono per lui. Diderot, Goethe; ecco due caratteri opposti, due nature diverse, due temperamenti che s' elidono. Ma tanto l'uno che l'altro ci si son dati intieramente, cuore e spirito, senza riserva veruna; la loro potenza, il segreto della loro influenza è tutto lì. E lasciamo dire al rabbioso Barbey d'Au-

revilly che Goethe sia un figlio mal riuscito di Diderot. In quel *vague sur les hommes et sur les choses* ch' egli vede in Goethe, c' è qualcosa di più elevato e dirò anche di più reale che nella semplice sensazione del Diderot. Questi ha detto bene: *la sensibilità è la caratteristica della mediocrità del genio*. Il nostro vecchio celibe, romantico e cattolico, ricorda l' addio del Goethe alla bella milanese in Roma, e si sdegna perchè questi seppe contenersi, vincersi e partire. *Portò via quel sentimento come uno stucco di più. Ah! plâtre toi-même, je te casseroi!...* egli esclama; e non capisce che dice una sciocchezza di più.

DON GIOVANNI [1]

Il Don Giovanni del Byron non è quello della leggenda. Che fiero uomo è questo qui! Non ha scrupoli di sorta, nè cogli uomini, nè con Dio: non ha altra legge che il suo capriccio, non altro movente che il suo piacere. Tormentato da una terribile smania dell'ignoto, lo cerca più volentieri nella donna, perchè nella donna, come ha detto uno dei panegiristi di lui, *tutto è mistero: l'anima, la persona, fin gli stessi vestiti.* Corrotto, incredulo, scettico, cinico, è sincerissimo nei suoi vizii e vi si butta

(1) BYRON — DON GIOVANNI, *traduzione di Vittorio Betteloni* — Milano, Giuseppe Ottino, editore, 1880. Un volume.

gorosa natura? S' era forse creato da sè così capriccioso, così incostante, così insofferente d' ogni impedimento e d' ogni indugio se vi era un desiderio d' appagare, un fiore da cogliere, un frutto d' assaporare? Certamente da questo rigoglio, ben maturato, sarebbe uscito un uomo di genio. Don Giovanni, tenetelo a mente, non è una persona volgare. In quella sua foga di passioni s' intravvede un' aspirazione a qualcosa d' elevato che sta più in là, che trascende l' istinto animale; per questo, forse, la leggenda spagnuola, nata tra i roghi dell' Inquisizione, s' affretta a scaraventarlo nell' inferno. Oh, da quel libertino, da quel bestemmiatore poteva sgusciar fuori un uomo politico, o un pensatore... All' inferno!

Il Don Giovanni della leggenda, il Don Giovanni di Molière apparisce proprio un gigante dirimpetto al gracile e femminile figliuolo di Donna Ines e di Don Josè, all' amante di Donna Giulia, al discepolo di Don Pedrillo, al compagno di letto della bella Dudù nei dormitorii del Harem, al favorito dell' imperatrice di Russia cantato dal Byron. Già, neppure il poeta lo prende sul serio. Se lo canta, è *faute de mieux*.

Che interesse posson destargli tanti altri

eroi sbucciati di mese in mese su per le colonne dei giornali e durati appena un giro di luna nella facile ammirazione del volgo? Meglio Don Giovanni. L'eroe, pel poeta, è un mero pretesto. Il vero eroe del poema è lui, il suo immenso sdegno, il suo immenso odio, la sua immensa ironia. Poema? Non lo dite nemmen per ridere. La prima vittima del poeta sarà appunto questo compiacente strumento della sua vendetta contro quel *cant* inglese che l'ha costretto ad esiliarsi a ventun'anno e lo farà morire su terra straniera. Come siamo lontani dalla mirabile creazione della leggenda che il genio di Molière ha fissato nella prosa immortale della sua commedia! È un'altra atmosfera. Quel felice peccatore è figlio del Rinascimento: questo quì è un prodotto malaticcio della falsa civiltà inglese della prima metà di questo secolo.

Come? Don Giovanni non è uno spagnuolo di Siviglia? Suo padre non è l'idalgo Don Josè dal purissimo sangue gotico senza miscela saracena o giudea?... Sua madre, la devota e dotta Donna Ines...

Sì, sì; precisamente. Ma al poeta non importa gran fatto che gli prestiate piena fede. Traducete Spagna in Inghilterra; sarà più

esatto: parlando di Siviglia egli non guarda che a Londra; il suo Guadalquivir è il Tamigi. Mio Dio! Tutte le leggi della creazione poetica sono qui diabolicamente rovesciate. Appena la malìa del suo genio vi ha prodotto un'illusione, ed eccolo lesto a distruggerla. Siete sotto l'impressione d'una commozione dolcissima? Ed ecco ch' egli divaga, canzona, diventa maledico, vi fa impazientire, insulta alla vostra emozione, alla vostra buona fede, al vostro buon gusto, per l'unico piacere di farvi dispetto. È un cattivo? Un matto? Un ammalato? Un po' di tutto insieme, ma più che altro è un vero poeta, con una personalità sorprendente. Ogni suo verso, ogni sua strofa sono un pezzo del suo cuore. Quel suo sarcasmo non è una posa: quella bile, prima di versarsi nelle interminabili digressioni, gli ha rimescolato tutte le viscere e lo ha fatto realmente soffrire. Quando maltratta i suoi personaggi, quando gli sbatte di qua e di là, come un gatto che scherzi voluttuosamente col topolino sua preda, quando gli addenta e gli insanguina, credete ch'egli l'abbia precisamente con essi? Eh via! I fantasmi poetici non potrebbero eccitarlo in tal modo. Il suo dente morde delle

carni vere, il suo veleno uccide delle persone reali. Poema? Niente affatto. È la satira elevata alla potenza d' epopea: una forma nuova dell' arte, un capolavoro. Che volete altro?

Il tempo lo ha reso innocuo; il tempo lo ha spogliato di tutto quello che al suo apparire lo fece un oggetto d' ammirazione e d' orrore. « Prostituzione sì trista, sì gratuita, sì dispregevole del genio forse non è mai stata veduta. » — « Noi abbiamo per la prima volta, nella storia della nostra letteratura, una grand' opera che non poggia che sulla licenza, sulle bestemmie e sulle imagini più impure. » — « Delle quattrocento strofe che ci stanno dinanzi non ve n' è una che possa dirsi poetica. Non vi è spirito bastante per dirle comiche, non estro tale da chiamarle liriche; nè alla didattica possono pretendere, fuorchè coll'insegnamento del male. » « Di quest' immorale Odissea non possono esservi due diverse opinioni; quand' anche i sentimenti religiosi del lettore fossero rilassati al massimo grado, ei rimarrebbe scosso dalla manifesta licenza del poema. » — « Di un poema tanto corrotto che nessun editore ha voluto porvi il nome, sebbene molti librai

si disonorino vendendolo, che cosa può dirsi? » — Ho scelto a caso nei giornali del tempo. Lo stesso Goethe, pubblicando un suo saggio di traduzione, un frammento del primo canto, credeva giusto dover scrivere: « Se ci sarà rimproverato di propagare in Germania, per mezzo d'una nostra traduzione, un simile scritto, e di far conoscere ad una nazione semplice, onesta, pacifica, l'opera più immorale che la poesia abbia mai prodotta, noi risponderemo che questo saggio di traduzione non è destinato ad esser letto da tutti. »

Gran giustiziere che è il tempo! Gran rimedio che è il tempo! Di tutto questo noi ci accorgiamo appena. L'ironia s'è già spiegata come una forma particolare del pensiero moderno e il Don Giovanni, non che farci ribrezzo, ci alletta e ci seduce colle pure grazie dell'arte. Quel mondo ch'egli voleva distrurre è già ridotto in polvere da un pezzo; non ne son rimasti in piedi che i fantasmi poetici da lui creati, ed anche questi non tutti. L'ironia del poeta è già stata sorpassata ed ha perduto valore, come l'ironia del suo maestro, il Voltaire. Un altro elemento più intimo e più efficace lavora nel

nostro spirito e ci rende superiori ai sentimenti ed alle idee che formarono nel 1818 la grande originalità del *Don Giovanni.* Però non bisogna scordarsi che, se siamo andati più innanzi, il Voltaire e il Don Giovanni ci entrino bene per qualche cosa.

Il *Don Giovanui* fu concepito e composto in Italia dal 1818 al 1822. Una lettera scritta da Venezia al Moore, dopo aver compiuto il primo canto, ha un passo che ci dipinge lo stato dell' animo del poeta: « V' auguro la buona notte con una benedizione veneziana: *benedetto ti e la tera che ti farà.* Non è gentile? Più gentile ancora la ripetereste se l' aveste udita, come io due ore fa, dalle labbra d' una fanciulla veneta, di splendidi occhi.... una di quelle donne di cui può farsi ogni cosa. Io son sicuro che se le mettessi un pugnale in mano, ella l' immergerebbe dove io volessi; ed anche in me, se l'avessi ad offendere. Io amo questa specie di animali, e son sicuro che avrei preferito Medea a tutte le donne. *Voi forse stupirete di queste parole, pensando ai miei avvenimenti passati; ma io avrei potuto perdonare i pugnali, o i veleni, e ogni cosa, ma non la premeditata desolazione in cui venni immerso, allorchè stavo*

solo accanto al mio focolare, coi miei penati infranti ai miei piedi. Credete voi che io abbia dimenticato o possa dimenticare? »

No, non può dimenticare. La parte migliore di lui è rimasta profondamente piagata: non il suo affetto soltanto, ma anche il suo orgoglio d'uomo, di poeta, di lord. Lo spirito gli s'è inasprito divorando il proprio dolore, ruminandolo, esagerandolo, rendendolo irrimediabile. La poesia riducesi in lui ad un colpo di febbre con cui la natura svia, di tempo in tempo, altri eccessi più pericolosi che covano in quell'organismo eccedente di forza e potrebbero rapidamente disfarlo: eccessi di vanità, eccessi di passioni brutali, eccessi d'affetto, eccessi di tenerezze profonde, e di odii non meno profondi, eccessi di orgie, eccessi di astinenze, eccessi d'ogni cosa: la sua poesia non è altro, perchè la sua poesia è tutto lui. Egli non sa disfarsi in nessun modo della propria personalità; e s'arrabbia che i critici la riconoscano sotto le spoglie di tutti i suoi personaggi. Intanto è appunto per questo che il *Don Giovanni* riesce il suo vero capolavoro. In esso il poeta si sente più libero, e lascia le briglie sul collo al focoso cavallo del suo genio. A parlare

propriamente, in tutti quei sedici canti lui non racconta, ma continua bizzarramente il perpetuo soliloquio della sua anima in pena. « Sotto quegli arabeschi, dice un suo biografo, che somigliano a quelli del Vaticano e alle decorazioni della Farnesina, c' è sempre il suo tratto caratteristico, l' intensità del pensiero, del sentimento e della passione. » Il poeta ride, sghignazza, canzona, motteggia con ironia ora fina, ora grossolana, ma dietro tal velo sottilissimo trasparisce l'uomo tristo del nord colla coscienza turbata dai grandi problemi della vita e dell' eternità.

Evidentemente quest' apparenza gli costa uno sforzo. Nei primi canti è ancora sotto il fascino della propria concezione poetica ed è, quasi suo malgrado, più gaio, più vario, insomma più poeta. La sua ironia è spesso alata come una farfalla e scherza tra i fiori follemente. C' è un caldo soffio di vita, di sensazioni, di voluttà, di impressioni fresche, immediate che vivifica tutti quei begli episodii, e si comunica al lettore. Il poeta è contento dell' opera sua, e questa contentezza trasparisce dall' intonazione stessa del lavoro. Egli sa di aver fatto un *poema umano*. « Voi avete tanti poemi *divini*, scrive al Maurray che lo

consigliava d'intraprendere una grand' opera; vi par dunque nulla l'averne scritto uno *umano?* senza nulla di quelle vostre maledette e logore macchine? » Ma lo sforzo, la tensione non durano, e l' opera languisce, affaticando poeta e lettore, ad una volta, da metà di via in poi. Ma che vuol dir questo? Il capolavoro non ne soffre. Una nuova forma poetica era già stata creata, o meglio aveva già trovato finalmente il suo perfetto organismo. Gli organismi iniziali di cotesta nuova forma erano apparsi da un pezzo nella letteratura italiana col Morgante, coll' Orlando e, più giù, con quella vivace poesia in dialetto che si fa perdonare molto facilmente nel Buratti, nel Porta e nel Baffo la poco conveniente qualità del soggetto. Fu il Pellico, in Milano, che rivelò al Byron questi nostri poeti vernacoli, i quali valgono più di parecchi dei famosi della nostra accademica letteratura: il Byron ne rimase incantato. « Lord Byron ha fatto *Beppo* e si è levato fino al *Don Giovanni* perchè ha letto Buratti » dice Stendhal. Secondo lui quella rivelazione del Pellico *decida de l' avenir poétique de Lord Byron.*

Ma il Byron s' era preparato a questa for-

ma colla sua mirabile traduzione del Morgante. Però quale differenza! L'ironia qui non è quasi inconsapevole, esitante come nel Pulci e nell'Ariosto, ma piena e consapevole della sua forza: e ad essa s'accoppia la satira che spesso la vince e la sopraffà colla sua formidabile virulenza. La forma s'è finalmente spiegata con tutta la larga ricchezza del suo organismo; e se nella *Namouna* e nel *Mardoche* del Musset ci parrà, più tardi, immensamente più vicina alla perfezione e stavo per dire la perfezione stessa, non bisogna dimenticare che il *Don Giovanni*, dirimpetto alla *Namouna* e al *Mardoche*, ha tutto il pregio della difficoltà nuova, vinta con intuizione artistica senza pari. Poi nel *Don Giovanni* abbiamo il mondo a dirittura, l'umanità intiera coi suoi vizii, col suo ridicolo, colla sua ipocrisia, qualche volta colla sua naturale e selvaggia bontà, mentre quelli rappresentano soltanto il salotto e il *boudoir* colle tendine abbassate e la penombra.

Il *Don Giovanni* tradotto in italiano è come un'onda che dopo lungo corso ritorna alla sorgente. Il Goethe lo chiamava l'*intraducibile Don Giovanni*, guardando all'indole impacciata della lingua tedesca. Parrebbe che

così non dovesse essere per l'italiano; ma io credo che le difficoltà siano proprio uguali, se non maggiori. Dopo il cinquecento la nostra forma poetica s'arresta, si cristallizza, diventa un che d'inorganico. Il Morgante e l'Orlando rimangono senza prole. Per trovar qualcosa che valga bisogna rivolgersi ai poeti vernacoli, ai quali l'impaccio dell'imitazione classica non ha messo freni di tradizioni, di formule e di pregiudizii di scuole.

Come rendere col nostro stile poetico freddo, compassato, inamidato la pazza e, qualche volta, anche sguaiata scioltezza di queste stanze diaboliche del Don Giovanni, che mutano tono ad ogni momento, non si fanno scrupolo di nulla, ridono e piangono allo stesso punto, lanciano la parola brutale in mezzo a una riflessione filosofica, celebrano l'inferno colle dolcezze della musica del paradiso e parlano del cielo colla sfolgorante bestemmia dell'inferno?

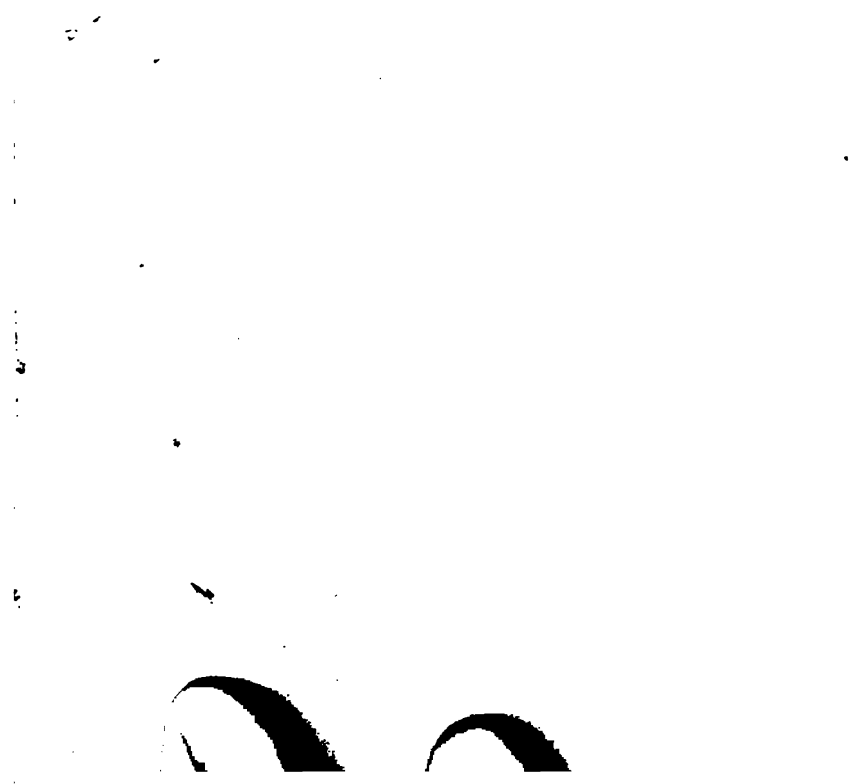
Vittorio Betteloni non s'è lasciato scoraggiare da queste considerazioni ed ha continuato la prova che prima aveva tentato col semplice episodio di *Aidea.* Insieme a lui, e facendo più lesto, il signor Enrico Casali si è lasciato allettare dal medesimo pericolo ed

ha dato l'intiero *Don Giovanni*, in ottava rima anche lui. Sforzi coraggiosi, sforzi degni di lode; specialmente pel Betteloni c' ha saputo dare alla sua traduzione una veste assai più letteraria di quella del Casali quantunque un po' a spese della fedeltà ora della lettera, ora dello spirito dell' originale. Però io son convinto della perfetta inutilità e vanità di queste e di altre possibili prove d' una traduzione poetica del *Don Giovanni*. La traduzione di Vittorio Betteloni ha qua e là tale aria di freschezza e di spigliatezza da far dimenticare che si legga una traduzione,... purchè non s'abbia la malinconia di far dei confronti col testo. Un giudice competentissimo, il Carducci ha scritto che *è delle migliori versioni poetiche moderne ed è la migliore versione in ottava rima che abbia l' Italia da quella in poi della* PULCELLA *fatta dal Monti. Finisca il Don Giovanni e basta*, gli ha detto il Carducci distogliendolo dall' affaticarsi in altre traduzioni come quella, stupenda, dell' Assuero dell' Hamerling. Se io avessi la stessa autorità del Carducci, oserei dirgli, al contrario: *lasci il Don Giovanni al punto che è, e basti.*

Il vero *Don Giovanni* è tutto in questi sei

primi canti: e un saggio di traduzione così, relativamente, ben riuscito potrà esser utile, a questi lumi di luna di frollezza poetica, pei molti che non sono nel caso di leggere il testo. « C' è una malattia di cuore e di spirito nello stile del Don Giovanni, dice il Taine, come in quello di Swift. Quando un uomo fa il buffone con le lagrime agli occhi, vuol dire che la sua imaginazione è avvelenata. Questa sorta di riso è uno spasimo e dà all' uno l' indurimento di cuore e la follia all' altro, l' eccitazione e il disgusto. Byron s' esauriva, o per lo meno il poeta s' esauriva in lui. Gli ultimi canti del *Don Giovanni* strascicano; l' allegria diventa sforzata, le bizzarrie diventano divagazioni; il lettore già sente avvicinarsi la noia. »

Non idolatriamo i grandi. Abbiamo l' intera traduzione in prosa del Rusconi e quella in versi (chi li preferisce) del Casali, tutte e due abbastanza fedeli per dare un' idea dell' originale. A che pro una terza che non varrà mai l' equivalente del lavoro, degli stenti e del prezioso tempo che costerà? S' appaghi il Betteloni della lieta accoglienza che gl' italiani già fanno a Donna Giulia, ad Aidea, a Dudù, rincontrandole nelle sue

forbite e cristalline ottave; e lasci dormire in pace l'imperatrice Caterina e Lady Adelina Amandevil e le altre. Non valgono punto quelle lì.

ELZEVIRI E NON ELZEVIRI [1]

La poesia è diventata civetta. Sembra si sia finalmente accorta d'essere un po' invecchiata, di non potersi più fidare delle sue grazie naturali per allettar la gente a corteggiarla; ed eccola in cerca di tutti i lenocinii della toeletta, di tutti i segreti della sarta e del profumiere. Bisogna vedere come perda il tempo allo specchio, e come s'industrii a nascondere i guasti degli anni sulla sua faccia di

(1) V. Betteloni — *Nuovi versi*, con prefazione di G. Carducci. Bologna, Zanichelli, 1880.

Anonimo. — *In solitudine*, Carmina. Due volumi. Messina, MDCCCLXXX.

zittellona. Una volta si contentava d' un vestitino modesto, d' un par di scarpine con su un semplice fiocco di nastro, e mostrava altiera e baldanzosa il suo visino fresco, le sue labbra di corallo, i suoi grandi occhi lampeggianti di luce divina. Le trecce, appena annodate alla nuca, le balzavano qua e là sulle spalle d'alabastro ad ogni muover di passo, e le sue canzoni volavan per l' aria spensieratamente, festosamente, come quelle dell' usignuolo, un vero inno della giovinezza e dell' amore, cantato in aperta campagna, alla luce del sole, fra gli alberi fioriti, tra le valli piene di ombre e di mormorii. Ah, il bel tempo d' allora! E come le si correva dietro alla vaga incantatrice che ci ripeteva ad alta voce quello che la giovinezza e l'amore ci susurravano basso dentro il petto!

Oggi è tutt' altro. La sua bellezza è ita via. La freschezza della pelle vien simulata dai cosmetici; l' oro della capigliatura è un prodotto dall'*auricome* a dieci franchi la boccetta con la relativa istruzione. Lei ha paura del sole; riceve nel salotto, colle persiane socchiuse, colle tendine abbassate, in una penombra seducente ma ingannatrice, che dà valore a quel che non vale. La sua conver-

sazione ha tutte le procaci libertà degli anni vissuti, ma non ha più le grazie inconscie, le innocenti malizie, le allegre storditezze della giovinetta dalle risa argentine. La poesia è diventata civetta; non comparisce che in elzeviro.

Uno dei miei amici suol chiamare gli elzeviri *la poesia della poesia*. Infatti son proprio carini quei volumetti in trentaduesimo, dalla carta palliduccia, dalla copertina gialla, dai frontespizii rossi e neri, dai fregi a rabeschi, dai caratterini minuti, sottili, che allineano i versi sveltamente entro i margini larghissimi e le pagine quasi bianche. Non bisogna essere addirittura bibliofili per lasciarsi cogliere dalle lusinghe di queste piccole Circi tipografiche, che promettono tanto e spesso mantengono così poco: hanno una malìa particolare. Quando n' è montato soltanto un volume sopra le sbarre dei vostri scaffali, state sicuri che si chiamerà dietro tutti gli altri, anche a vostro dispetto. Fanno così bella mostra! Mettono una macchietta così gaia dietro le vetrine, accanto a quei volumi e volumoni serii, mutrioni, affogati dentro la rilegatura di cuoio a guisa di severi magistrati nelle larghe pieghe della loro toga!

La poesia della poesia! È un motto atroce. Come se il sentimento poetico si fosse tutto rifugiato nella forma esteriore, nell'accidentalità tipografica! Come se quelle strofe, o quei versi sciolti, stampati altrimenti, non potessero avere un valore, nè produrre alcun effetto! La poesia dev' essere invecchiata davvero, se non le si usa più nemmeno il rispetto della galanteria.

Ma lasciamo andare. Vecchia o no, è sempre una donna, una gran dama, uno di quegli esseri delicati, raffinati, c' hanno ancora qualcosa di attraente che cercherebbesi invano presso altre persone. Vi son dei momenti nella vita nei quali riesce dolce il rinchiudersi in un piccolo salotto, da solo a sola, con lei. Ha l' arte della conversazione squisita, della frase gentile; l' arte di rendere interessante perfino le cose futili e triviali, di condir le sciocchezze con un sorriso che piace, per quanto talvolta ci apparisca forzato, di spargere una stilla di spirito sulle cose comuni, o un po' di profumo sopra le sgradevoli, di velarne abilmente i difetti, e arricchirne la miseria con la sua eleganza sempre dignitosa, anche quando è affettata. Spesso, nelle ore più liete, ritrova la spigliatezza dei suoi

bei tempi; solletica, inebria, esalta, apre degli spiragli che neppur sospettavate potessero esistere, vi comunica il languore delizioso del dormiveglia, vi rende fanciulli tutt' occhi ed orecchie, attenti alle sue fole, ai suoi rimpianti di un mondo che fu, alle sue aspirazioni d'un mondo che non sarà mai. La sua parola, cadenzata come una musica ed insistente come un ritornello, vi rimescola le forze assopite dell' età irragionevole.

La vecchia maga, la vecchia dama galante non ha che quell' ora, quell' unico momento per soggiogarvi col suo prestigio; ma, quando venite fuori dal suo salotto, quando avete terminato la fantastica conversazione con lei, non dite ingratamente che non ci abbiate guadagnato proprio nulla... Vi resta, se non altro, un senso gentile che, di quando in quando, in mezzo al frastuono assordante della vita, ha il suo pregio anch'esso: fa riposare i vostri nervi senza assonnarli del tutto. Se vi capita di trovarla nel momento propizio, ringraziatela; e perdonatele, per riguardo di questo, le inconcludenze, le chiacchiere vuote, le smancerie da zittellona, le stupidaggini barbogie che v' è toccato di sopportare qualche altra volta.

Ecco, per esempio, questa volta (ve l'assicuro) la troviamo nel momento buono. Ha il solito belletto dell'elzeviro, ma ci si presenta a braccio d'uno dei suoi più fidi cavalieri serventi, Vittorio Betteloni, che la corteggia da parecchi anni con la costanza d'un vero innamorato. Su questi gentili foglietti color *chamois* il Betteloni ha fissato qualcuno degli interminabili *bavardarges* della sua vecchia dama. Oh, come sono deliziosi! Si capisce subito ch'egli sia dei più intimi, dei privilegiati. Con lui ella adopera i modi più semplici e più naturali, usa il grande artificio di non far scorgere alcun artificio, se non tenta quello, impossibile, di non adoperarne nessuno. Ma la sua elegante semplicità riesce aggradevole anche quando lascia sospettare di esser un effetto voluto, cercato e raggiunto per via d'un'abilità consumata.

Si passa un magnifico quarto d'ora. Quel Vittorio Betteloni è invidiabile! La vecchia dama non lo tratta come gli altri. Con lui non fa la sostenuta. Se sentiste che confidenze! Alcune volte vi sembra che non sia più lei che parli, la grande signora aristocratica; parla così alla buona, senza costringervi a sbarrar gli occhi dalla meraviglia e

dalla sorpresa, senza farvi distendere i muscoli dello spirito perchè afferriate qualcosa che vorrebbe essere un concetto sublime e non è che un non senso! Ho detto *bavargardes;* ma, veramente, manca la frivolezza che implica questa graziosa parola francese. Qui abbiamo un che di garrulo, di facile, di espansivo e di tenero, ma insieme un che di malinconico e di sereno: la tristezza vi è sorridente. La gran dama ha vissuto molto. ha provato troppe cose. L'emozione, quando la coglie, non la prende mai alla sprovveduta; e lei se ne fa beffe, delicatamente, con grazia, nel punto stesso che la subisce. Ma che accenti ritrova, fin per le cose più umili! Un volgare fatto diverso, udite, assume nella sua bocca l'elevata intonazione della tragedia greca:

> Una fanciulla sedicenne e ignara
> Degli inganni d'Amore a lui si diede
> Che sedurla si piacque
> Sotto sembianza di gentil garzone.
> Ed or che il testimone
> Ella del proprio errore in grembo porta
> Per vergogna e dolore
> Insoffribil la vita le si rende....

E via così, con la semplicità delle ballate del Goethe. La piccola tragedia si dibatte

nel cuor della fanciulla tra la *Voce della vita* la *Voce d' uno spirito*, la *Voce del terrore* alla quale si mescola quella della *Morte* che sembra una carezza severa, ma piena d' affetto.

Vieni fanciulla, posa
  In seno a me la testa:
  Nelle mie braccia ascosa.
. . . .
L' arcano sonno avrai
  Da cui non si ridesta
  Occhio a pianger più mai.

Ma di solito la gran dama non è mai triste; è *rêveuse*, senza essere però sentimentale, e al Betteloni concede proprio le sue confidenze... stavo per dire più umane, perchè son quelle che riguardano i sentimenti della famiglia e della casa. Quando va su questo tema, diventa un incanto l' ascoltarla. Che adulatrice quella vecchia dama! Come parla bene, all' orecchio del suo cavaliere, delle cose che lei sa di riuscirgli più care! Quel *Piccolo mondo* è un vasto poema nelle sue minuscole proporzioni. L' emozione comincia alle prime note, e cresce e si svolge, tra lagrime e sorrisi, entro le domestiche mura.

O alti stipi addossati a la parete
  Seggioloni, erti letti e mense gravi,
O vecchi arredi a cui le meste e liete
  Vicende e i sensi noti fur degli avi;

Io vi ammiro in silenzio e quasi provo
  Vergogna d'esser io vostro padrone.
Chè il serio aspetto vostro assai m' impone
  E pur meschino in faccia a voi mi trovo...

. . . .

Io rifeci la casa a poco a poco
  Che fu della mia gente antico nido:
    Or più non move il fioco
    Suono dall' età spenta
  Da queste mura, ma il giocondo grido
  Dell' avvenir parmi che intorno io senta.

E l' *idilio domestico* si compie, e il primogenito sbuccia, come un fiore, sotto il tetto della casa rifatta, e l' inno della felicità paterna finisce, sommessamente, in una vera preghiera.

È una delle poche volte che l' elzeviro mantiene le sue allettanti promesse.

— Ma è proprio poesia questa, che va così terra terra? Questa, che al partito di esser semplice, schietta, alla mano, sacrifica persino....

— Capisco, capisco! Accordatemi che qui c' è una nota affatto insolita per noi italiani, e vi concenderò facilmente che ci si può trovare, qua e là, un po' d' eccesso nella misura. Accordatemi che queste confidenze riprodotte dal Betteloni, che questi *bavardages* d' un minuto della vecchia dama galante lasciano una gentile e durevole impressione, e vi con-

cederò che qualche volta la povera vecchia ha delle intermittenze, delle stanchezze, e che allora il suo cavalier servente ha torto a prestarle la sua attenzione.... Ma si tratta, ricordatevene, d'un vero innamorato. È molto che, innamorato com'è, non senta la tentazione di domandarle più di quello che ora gli potrebbe concedere.... Senza dubbio, il Betteloni lo sa meglio di noi che è vecchia; e forse non tanto lo seduce il presente, quanto il passato di lei. Colle vecchie signore galanti accade spesso così.

Quello che non vorrà mai sentir parlare di vecchiezza della poesia è l'autore della *In solitudine*, un innamorato timido, ma cotto, stracotto, che ha tutte le arditezze dei timidi, e tutti gli entusismi di chi s'affonda in una unica passione nella vita. Delle cattive lingue hanno tentato di dargli ad intendere che la la poesia era morta. E lui:

Quando avran tutti obliata
  La tua luce, la tua fè,
  Su quell'urna abbandonata
  Resterò solo con te.
  . . . .
  . . . .
Nella notte dell'oblìo
  Dove sei, penetrerò
  Chi ti spense fosse un Dio,
  Io, sol io, ti desterò!

Ecco quello che ha risposto il timido innamorato; non l'avrebbero pensato neppure i più intraprendenti. Tanta passione e tanta fede ispirano rispetto. L'autore dell'*In solitudine* è della stoffa degli apostoli, dei paladini. Ha il sacro fuoco degli uni, il valore ardimentoso degli altri. La sua timidezza si riduce infine a un riserbo eccessivo, a una modestia quasi incredibile a questi lumi di luna. La vecchia dama l'ha ammaliato, l'ha irretito in modo ch'egli non vede e non sente che per gli occhi e per gli orecchi di lei. Trovato un cuor giovine (cosa rara più che non sembri), avido d'emozioni, facile a riscaldarsi, straboccante d'affetto, se n'è subito impossessata e in maniera che sarà difficile poterla scacciare di lì.

Notate intanto ch'egli non è un ingenuo. È ammalato anche lui della grande malattia del secolo, il dubbio; è uno spirito aperto a tutte le voci della riflessione filosofica e della scienza positiva che gli arrivano da ogni parte in varie lingue, perchè è un mezzo poliglotta questo erede ripulito del Dafni etneo, vissuto a lungo, come l'antico, fra i boschi e le lave ai piedi del grande vulcano. Ma il sentimento predomina in lui, enormemente. La riflessione

filosofica, il concetto scientifico, appena gli sian penetrati nella mente, subiscono una rapida elaborazione; e, al calore dell' imaginazione che li fonde con facilità, si trasformano in sentimento. La sua fede nella vecchia dama galante, la sua cecità d' innamorato provengon da questo. È inutile volergli far capire che l' apparente bellezza di lei è tutto un inganno dei cosmetici: ci risponderà che siamo matti o peggio. La poesia, secondo lui non può invecchiare; ha l' immortalità delle dee; è stata e sarà sempre la sublime divinatrice che rischiarerà coi suoi lampi il pensiero umano e precorrerà la scienza; il mondo riceverà la luce finale da un sacerdote di lei. Con che convinzione profonda ce l' afferma!

Qual balen passeran queste notti,
Spunteran le novissime aurore,
Compiransi i gran sogni interrotti,
Altra luce sul mondo verrà.
Dopo quest' altra voce migliore
Udrà il mondo ridesto e smarrito;
Sui distrutti frammenti più ardito
Altri il saldo avvenir pianterà.

. . . .
. . . .

Egli è il vate da lungo promesso
Ogni gente lo attende, lo vuole;
Precursor, ne sospiro l'amplesso
Io l' annunzio da questo a quel mar.

Altri irrida alle strane parole;
E che importa alla salda mia fede?
Più lontan d'ogni irriso ella vede
Un gran sol nella notte spuntar.

Infatti nell' *In solitudine* non ci sentiamo più nel salotto, ma nel tempio, un tempio vasto quanto l'universo. Ci troviamo in faccia all'immensa Natura, in riva agli oceani, sulle montagne, tra i boschi, rapiti nella contemplazione del cielo stellato, assorti ad ascoltare le incessanti voci degli esseri che si mescolano in un' infinita armonia, in un sol palpito d' affetto. Cupi silenzii, tenebre misteriose, suoni rivelatori d'ignoti linguaggi e d'ignote creature, sfingi che si presentano rigide e scure sul limitare della vita e ci accompagnano, con glaciale taciturnità, fino al termine dell' esistenza, presentimenti pieni di terrore, slanci di speranza che vibrano da un punto all' altro dell' universo....

O prima essenza, o magica
Virtù che tutto sei,
Natura e mondo ed anima
Ch' agiti i sensi miei,
Nel più diverso aspetto
Una tu sei; calore,
Fecondità ed amore
Materia ed intelletto.

Se in me tu sola palpiti,
Se in me tu sola vivi,
Svelati a te medesima;
Detta tu stessa e scrivi;
. . . .
. . . .
È invan che più t'asconda
Agl' implacati studi,
Forza è che il sen denudi
Iside vereconda!

La vecchia dama sa con chi ha da fare: non ha mutato stile con lui. È con questi antichi artifizii che lo scalda, lo entusiasma, gli infonde l'ebbrezza divina e se lo tiene strettamente attaccato, devoto, capace del sacrifizio di tutto sè stesso.

E i responsi (non possono chiamarsi diversamente), i responsi confidatigli dalla sua dea lui ce li presenta in modo quasi primitivo, in due volumi d'oltre mille e dugento pagine, che fanno a prima vista un effetto niente bello. Siamo proprio agli antipodi della lindura dei graziosi volumetti in elzeviro. Ma la sua Dea ha forse bisogno di così vili lenocinii? Però, vinta la diffidenza, ispirata dalla rozzezza esteriore, scopriamo subito il miracolo della passione e della fede. Nel trascrivere le confidenze della vecchia dama, il giovane innamorato ci mette molto del suo.

Prima di tutto la sincerità, una qualità di primo ordine. Perfino le cose stantie ringiovaniscono e si ritemprano passando a traverso il suo cuore. Quando par già di sentire una melodia ben nota, ecco delle variazioni sul tema che la rendono quasi originale per l'espressione tutta propria ch' egli le dà. Sincerità importa anche slancio, foga, entusiasmo. Un soffio caldo agita tutte qúeste pagine che mormorano, col fremito delizioso delle foglie in primavera, come cose animate. Ma la passione e l' entusiasmo non gli impediscono d' esser talvolta sincero anche colla stessa dama.

Musa gentil, non t' impancar cotanto,
Non levar tanto la cervice al ciel,
Lascia il sermoneggiar, tomba del canto,
Creder lascia le genti al lor vangel.
Buia è la notte, sassoso il cammino,
Che far vorrai? Convergi altrove il vol;
Luce apportar vorrai col lumicino
Dove a tant' uopo fioca lampa è il sol?

Allora la vecchia muta tono, allora le sue confidenze prendono un' aria gaia. Non più *Psiche*, non più il *Cielo*, non più *Alla Natura*, o *Effusioni* e simili soggetti, ma qualcosa di lieve, di fresco, di giovanile, per esempio *Ravvedimento*, *Sulle montagne*, *Noie au-*

tunnali, *Altalena*, *Neve*, *Il bagno*, dove una maggiore eleganza di forme avrebbe certamente giovato a far spiccare di più la gentile trovata e l'ispirazione.... E quando la vecchia accenna di voler tornare al serio, il povero innamorato si fa piccino, e colla graziosa smorfia d'un fanciullo viziato la svia e ne la distoglie:

Odo, o parmi, un sordo rombo
Di più voci in un confuse;
Sento un peso come piombo
Sulle palpebri socchiuse;
Mentre l'anima sonnecchia
Mentre l'occhio mi si appanna,
Musa, cantami all'orecchia
Qualche vecchia ninna nanna.

E lei, compiacente:

Ninna nanna! Era una volta
La natura immensurata
Nelle tenebri sepolta....

una ninna nanna seria, seria, nuova, che culla dolcemente e fa fantasticare come una musica di Beethoven.

Da quest'*In solitudine* si potrebbe tirar fuori un interessante *elzeviro*, d'un gusto un po' aspro per certa sprezzatura della forma, ma sano, ma muscoloso, come non è facile trovarne molti fra gli elzeviri più in voga.

Sul frontispizio potrebbe anche leggersi il nome dell' autore, Tommaso Cannizzaro, che non ha nessuna ragione di tenersi nascosto... Ma sì! andate a parlare di cosmetici per la sua dama a questo benedettissimo innamorato!

PIETRO COSSA [1]

DURANTE la prima rappresentazione della *Cecilia* del Cossa ricordavo alcune parole dettemi, parecchi anni fa, nel simpatico *foyer* del teatro Niccolini di Firenze.

Il signor Caiani aveva ridotto quel *foyer* un salottino di ritrovo per gli artisti e i giornalisti. Le pareti erano coperte di ritratti fotografici di tutte le celebrità drammatiche, scrittori ed attori; i busti in marmo del Vestri, della Ristori, di Tommaso Salvini e d'Ernesto Rossi si rizzavano sopra quattro colonnine in diversi punti del salotto; il Ve-

(1) *Cecilia* — Dramma in 4 atti in versi.

stri paffuto, colle gote un po' cascanti e un fino sorriso sulle labbra; la Ristori nel fiore della sua plastica bellezza, una vera figura greca degna dello scalpello di Fidia, altiera, con un collo divino e una fronte sublime (ne vedremo fra poco al Dal Verme, ahimè! soltanto i vestigi!); Ernesto Rossi da Amleto, se non sbaglio, e un po' *poseur* anche nel marmo; Tommaso Salvini col suo viso rotondo, col suo sguardo severamente sereno e i suoi grandi baffi ricurvi.

Ogni sera, prima delle rappresentazioni, il *foyer* era affollatissimo. Ferdinando Martini, allora non deputato nè professore ma parlatore briosissimo, vi faceva scoppiettare i suoi frizzi tra una freddura e l'altra del Costetti, un motto del Bellotti-Bon e un tratto satirico del povero Francesco Coletti rapito troppo presto alle sue farse e che non ha avuto successori. Erano discussioni calorosissime, piene d'entusiasmo e di passione, nelle quali si finiva ordinariamente col parlar tutti ad una volta e col non capire nemmeno da sè stesso quel che ognuno diceva. Tra quelle braccia agitantisi, tra quelle teste scaldate appariva, quasi paciera, la sorridente figura del Caiani, un impresario modello, colla sua bella

barba bianca e i suoi modi di gentiluomo, un appassionato del suo teatro, che viveva in quel piccolo nido dalle nove del mattino fino al tocco dopo la mezzanotte, quasi non potesse respirare altr' aria che quella di lì.

Vi si vedeva qualche volta, di sfuggita, un vecchietto cortino, grassoccio, con una barba grigia a collana e un par di baffi tagliati a spazzola impiastricciati di tabacco, un vero topo di teatro che in quarant' anni, diceva, aveva perduto soltanto due o tre prime rappresentazioni e una ventina di recite. Le sue visite erano corte. Non s' era quasi mai dato il caso che il sipario venisse tirato su e lui non fosse al suo posto, alla prima fila dei banchi. Arrivava, periodicamente, mezz' ora prima che incominciasse lo spettacolo; dava una capatina nel *foyer*, stringeva la mano al Caiani, salutava qualche conoscente e poi montava frettoloso la gradinata che porta in teatro; aveva una grande paura che qualche importuno non gli rubasse quel cantuccio oramai diventato sua proprietà per diritto di possesso. Io spesso gli tenevo dietro, spinto dalla curiosità. Era una persona interessante anche per la sua stranezza. Non poteva patire i susurroni, i fischiatori. Quando nelle rappresen-

tazioni tempestose si sentiva gridare: alla porta! alla porta! si poteva esser sicuri che il gridatore fosse lui. Allora si rizzava sui piedi, si voltava con un viso arcigno, colla papalina di traverso e un gran paio di occhiali sul naso, cercando tra la folla i disturbatori per fulminarli col suo sguardo inviperito. Per lui una rappresentazione era qualcosa di sacro, una funzione, che so io? un sacrificio sull'altare dell'arte... I profani non ci avean che vedere: alla porta! alla porta!

Non mancava di cultura, e aveva un'ammirazione sconfinata pel teatro francese e per lo Shakspeare. Quando si rappresentava qualche commedia del Dumas il giovane e dello Augier era per lui una serata di festa. Alle più belle scene, a quelle scene fine, piene di spirito e di malizie, vigorosamente satiriche, non sapeva star fermo; si voltava e rivoltava per guardare in viso gli altri e trovarvi un'ammirazione uguale alla sua; e sorrideva, ammiccava, scoteva la sua testa da burattino, si sfregava le mani, e faceva un gesto, un gesto tutto proprio, che significava mille cose e soprattutte: Ah! di questa roba noi non se ne fa! Che peccato!

In quegli anni il nostro teatro era entrato

in un' attività che fece nascere tante belle speranze e tante magnifiche illusioni. Le commedie nuove pullulavano: il pubblico applaudiva, incoraggiava, la stampa gli teneva bordone. Da Torino, da Milano, da Firenze era una continuata ripercussione di applausi. Il vecchietto non partecipava a quegli entusiasmi, e ad ogni nuova commedia italiana faceva delle smorfie significative, delle spallate, e diceva: se son rose fioriranno! A lui faceva rabbia quello che lui, con un vocabolo del gergo teatrale, chiamava lo *spolvero:* intendeva la rettorica, le frasi vuote, le tirate. Soleva dire che lo *spolvero* fosse una nostra malattia gentilizia della quale difficilmente saremmo guariti. Lo *spolvero,* secondo lui, mutava aspetto e foggia, si camuffava da patriottismo, da sentimentalità, da cento altre cose, ma infine era sempre *spolvero,* cioè rettorica. Aveva notato che ordinariamente ogni cinque anni lo *spolvero* mutava tenore. E quando vedeva qualche produzione che ne introducesse un genere nuovo, si grattava la testa con tutte e due le mani ed esclamava: Poveri a noi! Ne abbiamo almeno per cinque anni!

Rammento la sera che fu data la *Celeste.*

Il vecchietto si contorceva sul suo banco, come s' avesse avuto dei dolori di corpo. Il bersagliere (era il Monti) recitava la sua descrizione della battaglia di San Martino, il pubblico urlava dei bravo senza fine, batteva le mani; ed io che guardavo il mio vecchietto lo vedevo colla testa fra i pugni, quasi ogni verso di quella descrizione fosse una legnata tra capo e collo per lui. Poi veniva la Celeste (era la Marchi che allora, da amorosa, non aveva tutte le smancerie che ha ora da prima donna) e sciorinava anche lei la sua brava descrizione, il sogno, colla famosa apparizione dell' anima purgante della sua mamma, un' altra cavatina che il pubblico affogava in un subisso di applausi, mentre il vecchietto abbassava il capo e si calcava la papalina fin sopra le orecchie, appoggiando la fronte alla spalliera del banco dinnanzi. Terminato lo spettacolo, volli interrogarlo, cogli occhi:

—Caro signore; rispose, eccoci condannati a dieci anni d' idilio! È una fatalità!

E il bravo uomo non s' ingannava.

Presentato il mio interlocutore del *foyer* del Niccolini, ecco le parole alle quali accennavo.

In quella settimana era stata rappresentata

una commedia d' uno dei nostri più celebri e più permalosi scrittori drammatici. Un trionfo, non si dice nemmeno. Giovanni Sabatini che allora scriveva le rassegne teatrali in un giornale politico morto di tisi in un anno, lo *Appennino*, aveva citato una delle più belle *tirate* di quella commedia, dichiarandola uno *squarcio di vera eloquenza*. Io, dal pianterreno della *Nazione*, avevo messo fuori una stonatura fra quel coro di inni pindarici in lode del nuovo capolavoro: avevo avuto perfino l' imprudenza di citare appunto quella tirata come un rettoricume triviale. Il mio articolo era parso un' indegnità, un delitto di leso patriottismo. La sera dopo, entrando nel *foyer* del Niccolini, autori drammatici e attori mi fecero un' accoglienza molto fredda: parecchi, cordialissimi con me il giorno innanzi, non mi resero nemmeno il saluto. Mi vidi sfuggito, scartato come un uomo messo al bando. Rimasi di sasso, mortificatissimo. Solo il Coletti, che sapeva di quella specie di congiura ordita contro di me, mi venne incontro, mi prese a braccetto e mi condusse in teato.

Il vecchietto era al suo posto: andai a sedere dietro a lui. Terminato il primo atto

della produzione, mi si rivolse tutt' allegro e mi strinse la mano.

— Bravo! bravo! Picchiamo forte! Ho letto il suo articolo con piacere!

Mi sfogai con lui, narrandogli quello che m' era accaduto. Fece due o tre delle sue solite spallate, e, finita la rappresentazione, mi trascinò nel *foyer*. C' era il solo Caiani che mi venne incontro e mi fece le sue scuse, lui che non ci entrava per nulla. Allora il vecchietto, sdraiatosi sul divano accanto al busto della Ristori, col suo puro accento fiorentino e la sua voce un po' nasale, riprese a dirmi:

— Bravo! Non si lasci scoraggiare. E poi mi cantano di risorgimento del nostro teatro! Spolvero! caro mio, spolvero! Non se lo vogliono sentir dire; ma è così. Accidenti agli *spolverai!* (un vocabolo creato da lui). Guà! ci vuol pazienza; siamo fatti a questo modo. Senta: io sono un ignorante; però un po' di praticaccia l' ho acquistata. E se mi sentissi pruder le mani per iscrivere una commedia, la stia sicuro, non farei come questi signori d' autori italiani che pare caschino dal mondo della luna, come se il teatro lo cominciassero loro. O la storia che c' è per nulla? Dico la storia del teatro. Rifare il già fatto è fa-

tica sprecata. L' arte progredisce, l' arte lascia degli addentellati. E di qui bisogna cominciare se s' ha buone braccia da lavoro. Ah! quei diavoli di francesi! La sanno lunga. In vent' anni, in mezzo secolo che progresso! Dai drammoni spettacolosi di quel boia di Dumas padre (un talentaccio da sbalordire, un vulcano in continua eruzione) dai drammi di similoro shakesperiano del Vittor Hugo (un talentone, bisogna convenirne, che fa restare a bocca aperta) dagl' imbrogli di quel Bosco teatrale dello Scribe, eccoli già al *Demi-monde*, all' *Ami des femmes*, al *Fils di Giboyer* a *Maître Guerin!* Questi son passi! Passi? Corse a dirittura! Corse di centinaia di miglia! E noi siamo sempre lì, a baloccarci collo *spolvero*: lei m' intende. Saremmo capaci di ricominciare colla commedia dell' arte. O non me lo son sentito dire giorni fa da quel brav' omo del Dall' Ongaro: e lo diceva sul serio, lui, un professore di letteratura drammatica! Gli risi sul muso. Per me, se abbiamo forza nella schiena, è dal *Demi-monde*, dal *Fils de Giboyer* che bisognerebbe staccare il passo. Se no è inutile, guà! Ma sì! Noi siamo grinte da ricucinare l' Alfieri e da riscaldare i cavoli del Niccolini. Muteremmo la

salsa, tanto per darla ad intendere al pubblico; però, volta e rivolta, la sostanza sarebbe sempre quella. Cavatine, duetti, predicozzi, trilli e fioriture! Non son sicuro di morire che non abbia a veder rimesso a novo il dramma storico, magari in versi: all'idillio già ci siamo. Ma io l'ho anche col pubblico. Se il pubblico facesse il suo dovere! C'è da strabiliare. Non è quello stesso che applaudisce alla *contessa d'Ange*, ad *Oliviero di Chalin?* Non è lo stesso che gusta *Giboyer* e *Maître Guerin?* Eppure, dategli domani *Celeste* (è inutile, è più forte di lui) si lascia illudere dallo spolvero; va in brodo di guggiole ai madrigali e alle tirate. Lo spolvero, sicuro! Vuol dire che l'abbiamo nel sangue. Una volata di lirismo ci fa proprio il solletico; un personaggio sentimentale ci fa venire i lucciconi. Tenerezza di cuore! L'artificiale, lo sdolcinato, il falso; siamo sempre lì, non se n'esce. Io mi ci guasto il fegato. E poi mi cantano il risorgimento del nostro teatro. *Spolverai*, che non sono altro! Vede? Io son persuaso che non ci sia punto rimedio; ma, se fossi nei suoi panni, continuerei a picchiare di santa ragione. Temo una ricaduta nella tragedia, nel dramma sto-

rico! Poveri a noi! Sarà il trionfo dello spolvero! Non ne leveremo le peste! Vi affogheremo fino al collo! Lei ride, Caiani: lei guarda alla cassetta. Ma lei non è minchione, e su, in palco, non lo si vede che a certe commedie che so io: e le *spolverate* le lascià digerire a noi disgraziati... Digerire? Dico male. Forse che il vento si digerisce? Ci rigonfia come tamburi.

Il vecchietto s'era alzato con uno scatto, e picchiatosi sulla pancia preparavasi ad andar via, quando gli caddero gli occhi sopra il cartellone appiccato alla parete.

— Che! Domani una tragedia nuova? Di un avvocato? O non ha da impiegar meglio il suo tempo questo sor Bacchini?.... Ma se l'ho detto io! E poi vogliono il risorgimento del nostro teatro! *Spolverai*, che non sono altro!... —

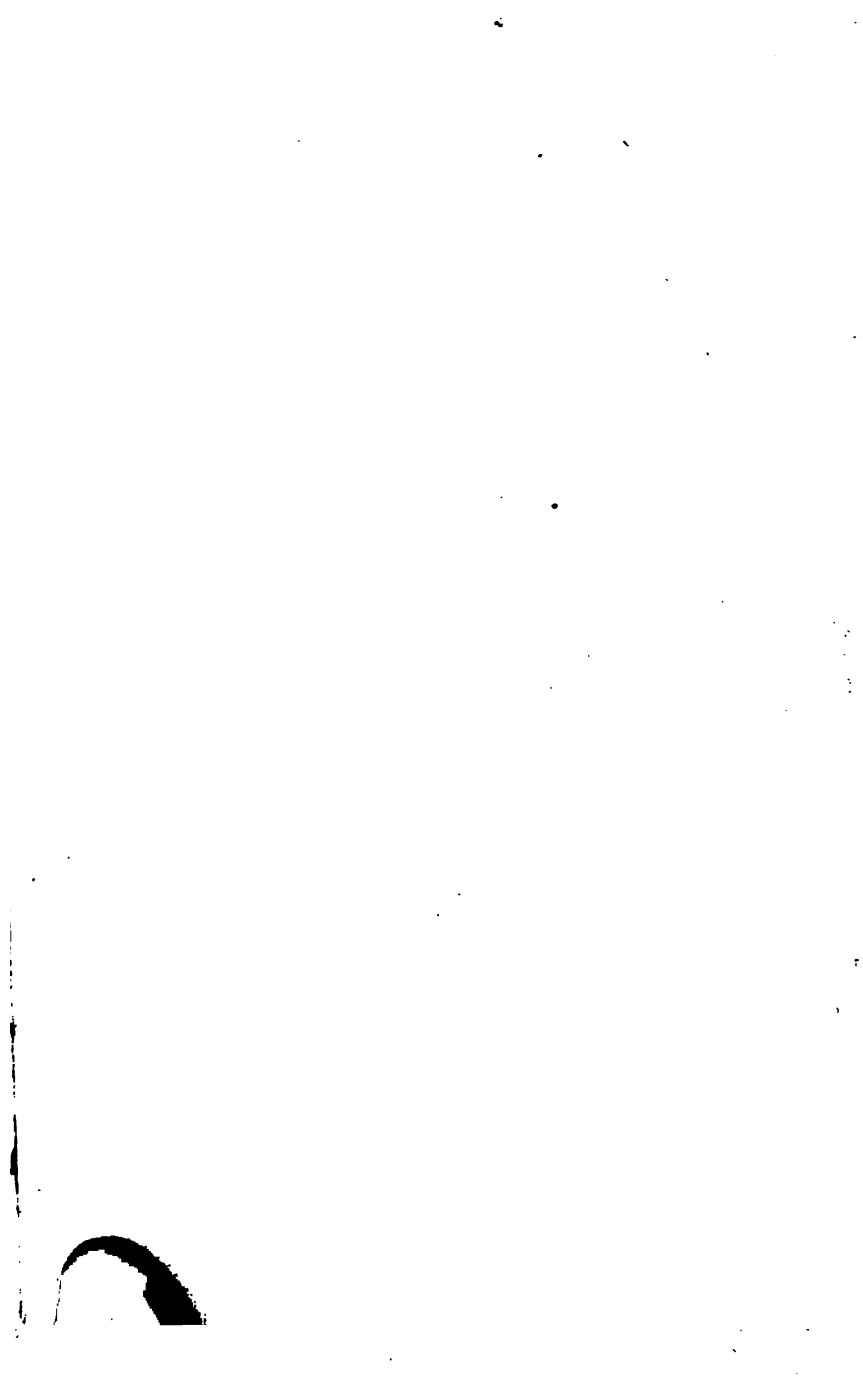
E mentre queste parole mi si risvegliavano nella memoria, la rappresentazione della *Cecilia* procedeva trionfalmente! Apostrofi a Venezia; cortigiane che descrivevano, come in un poema didattico, il carnovale della grande repubblica; fioriture; concettini che espressi in prosa, farebbero ridere; tutt'era fatto segno ad applausi, a chiamate, ad en-

tusiasmi incredibili. Al quarto atto, gran duetto fra tenore e soprano.

CECILIA. Oh, se potessi
Rivelarti la perfida battaglia
Che mi scompone l'anima! Consiglio
Sacrilego fu il mio, non ascoltarlo!
Venezia che t'accolse e ti protegge
Sia la tua patria, e in mezzo ai monumenti
Della sua gloria, eleva imperituro
Anche quello al tuo nome; e se ti morde
Cura della Grimani che tradisti
Forse per me, rivivi al primo affetto.
Io tel consento: per pietà di lei
La mia povera mamma ebbe tranquille
L'ore supreme della stanca vita.
E non sarà mai pare al benefizio
L'immensità della sciagura mia.,..
Non debbo essere ingrata. nell'ebbrezza
Del mio dolore omai trovo la sola
Voluttà che per me non è delitto!
Ma non t'oblierò: dalla miseria
Della mia solitudine piangendo
Lo spirto mio t'aleggierà d'intorno,
E nel dì che vedrò discolorarsi
L'ultima volta l'armonia del mondo,
Il mio sospiro alla fuggente luce
Sarà, Giorgio, il tuo nome!
BARB. (*con grande passione*). Non parlarmi
Così, Cecilia! Tu sei l'arte mia,
La mia patria, il mio Dio, nè temo forza
Che mi stacchi da te. Non ti conturbi
Rimorso. N'hai solenne giuramento.
Assai pria ch'io vedessi il tuo sorriso
Languir sentiva l'infelice fiamma;
Nato di vanità, scandalo e scherno
Della gente che va per le superbe

Sale patrizie, e invidia del volgo,
Non seppe mai nobilitarmi il core,
E quando volli pure ad ogni costo
Riamare colei che fu la tua
Benefattrice, il core ebbi ribelle....
Perchè ? Nol so ; l' amor come la fede,
Sdegna la violenza, e non ragiona,
E s' anco non dovessi su la terra
Incontrarti più mai, da quella fredda
Cenere non potrebbe arte d' incanto
Suscitare una povera favilla !
Fissi nell' astro che dal ciel ne irraggia,
Corriam, Cecilia, lieti di speranza
Incontro all' avvenire, ed obbliamo
Il passato ! Sconforti, gelosie,
Smisurati ardimenti, impeti pazzi;
Vizii, virtù che fecero tempesta
Della mia giovinezza, omai son echi
Fievoli di ricordi che la mente
Più non intende, pagine strappate
Dal libro della vita ; ella incomincia
Solamente per me dalla beata
Ora che tu m' amasti !....

E più in là altro duetto fra soprano e baritono, fra Cecilia e il Morto da Feltre: non mancava che la musica. Il pubblico chiamava fuori i cantanti, cioè gli attori, come se la musica ci fosse stata.

Intanto il mio vecchietto di Firenze mi ronzava importunamente nella testa col suo puro accento fiorentino e la voce un po' nasale: *Rifare il già fatto è fatica sprecata! L' arte progredisce, l' arte lascia degli adden-*

A PROPOSITO
DEL DRAMMA STORICO.

MI SCRIVONO:

« Che le ha mai fatto quel povero dramma storico che lo vuol condannato a morte a dirittura? Perchè l'arte drammatica non potrà tentare alla sua volta le evocazioni, le risurrezioni che oggi tenta la storia? Se Shakespeare ha potuto scrivere il *Giulio Cesare*, il *Coriolano*, la *Cleopatra*, e tutta l'epopea della storia inglese, ci sarà vietato di mettere sulla scena il *Nerone*, la *Messalina*, e una nuova *Cleopatra?* Capisco, c'è una piccola difficoltà: quella di aver sotto mano uno Shakespeare che, intendendo la storia al modo moderno, sapesse

infondere nei personaggi lo *spiraculum vitæ*... ma questo non vuol dire. Chi le assicura che un nuovo genio drammatico non sia già nato o non possa nascere? Il sì e il no, nel caso presente, sono due ipotesi che si valgono. L'affermare che un genere letterario non abbia più ragion d'essere, mi pare, scusi, un po' troppo. D'onde riceve lei questa sua sicurezza di giudizio? Restringere tutto al poco poetico presente non è un ritagliare lo spazio nel gran regno dell'arte? Secondo il mio debole parere, in arte non è da fare questioni di generi: tragedia, dramma storico, commedia storica, commedia moderna, farsa, tutto è buono, tutto è accettabile, a patto che tutto sia vivo.

« Io son d'accordo con lei nel non patire il lirismo, la rettorica che invadono il nostro teatro. Ma sa perchè? Perchè il lirismo è perfettamente una cosa fuori di posto in drammatica; perchè la rettorica, cioè il falso ed il vuoto son cose fuor di posto dappertutto. Io arrivo anche a questo: me ne infischio della verità storica, quando trovo dei caratteri umani, dei personaggi vivi, dei sentimenti veri. Se il poeta ha bisogno d'un fantasma, d'un pretesto, e vuol andare a pre-

starselo dalla storia, ma padrone, padronissimo! Certamente quel fantasma avrà della realtà soltanto i tratti esteriori; si chiamerà *Nerone*, si chiamerà *Messalina*, potrebbe chiamarsi Caio, Tizio, Armando, Aroldo, con un nome classico, romantico, con un nome triviale, ma in sostanza sarà un personaggio vivo, pieno di virtù e di vizii, dominato da passioni, agitato da sentimenti elevati o vigliacchi, raggirato e violentato dalla inesorabile fatalità del suo carattere, dei suoi sentimenti, delle sue azioni, e basta (mi pare) perchè non gli s'abbia a chieder altro.

« Che la critica domandi ad alta voce dei personaggi vivi: è nel suo diritto. Non griderà mai forte abbastanza, almeno tra noi: ne convengo. Ma che faccia da tiranna, che proscriva questo o quel genere per il pretesto speciosissimo che son morti, quando, tutt'al più, non sono che addormentati, ecco, non mi va: è un eccesso dannoso. Lei dice: l'arte progredisce; l'arte lascia degli addentellati. Benissimo. Il nuovo dramma storico sarà diverso dall'antico; c'è tanti modi di esser diverso. Potrà usufruire tutte le risorse dell'arte moderna, l'esattezza storica, l'analisi psicologica, il tecnicismo con cui si ottengo-

no i varii effetti del colorito locale: manca forse? Secondo lei, nel dramma storico, questo addentellato non esiste. Proprio? Sarei curioso di sapere che ragioni lei n'adduca.»

Rispondo al mio cortese interrogatore.

Sì, innanzi tutto, la vita. Questa è la prima, l'essenziale condizione d'un'opera d'arte di qualunque natura. Ma la vita, presa così, è un' idea astratta: c' è vita e vita. Io, per esempio, vorrei fare una prova: vorrei vedere che direbbe il pubblico, se io gli presentassi, puta caso, il *Demi-monde* o l'*Ami des femmes* un po' camuffati alla romana o alla greca. La cosa sarebbe presto fatta, mutando i nomi dei personaggi, cambiando qualche accessorio, lasciando intatta la sostanza sotto il pallio e la toga. È innegabile: in quelle due commedie la vita c' è, la passione c' è; eppure sarei curioso di vedere ch'effetto esse farebbero sul mio cortese interrogatore. Ora il dramma storico non è altro che un'inversione al rovescio di questa. Non so persuadermi perchè si debba tollerare che si faccia a quei poveri diavoli di greci, di romani e di egiziani quello che non si tollererebbe fosse fatto a noi, gente del secolo XIX. Ma lasciamo stare.

L' arte progredisce, l' arte lascia degli addentellati... Mi compiaccio che almeno siamo d' accordo su questo. Ma il progresso nell' arte è rappresentato, come nella natura, da una serie di forme che s'elevano, che si purificano, che incarnano più intensamente, più completamente l'idea astratta dell'arte. E queste forme non sono accidentali, capricciose. Quelle che vengon dopo non potevano venir prima, indifferentemente.

Ogni forma rappresenta una speciale condizione dello spirito umano, condizione prodotta da migliaia di altre condizioni più o meno piccole, più o meno efficaci, che mutano, spariscono per non ricomparire mai più; giacchè anche per loro ci sia la legge del progresso, del perfezionamento, dell' evoluzione continua, fin dove può arrivare la speciale natura di esse. Infatti, è per queste ragioni che certe opere d' arte non c'è verso di riprodurle più. Goethe ha voluto rifare la tragedia greca coll' *Ifigenia.* Che ha fatto? Un capolavoro, dicono. Di stile, può darsi, aggiungo io; ma drammaticamente? L' importante era questo: che facesse un capolavoro drammatico, o anche, semplicemente, un lavoro drammatico.

Il Goethe aveva tentato di mettersi nelle più opportune condizioni per riuscire; s' era invasato dello spirito greco; aveva passato dei mesi disegnando classiche statue antiche per avere anche materialmente l'idea di quell' armonica purezza di linee ch' è il carattere più notevole e più proprio dell' arte greca. Ma lui era un moderno: nel soggetto greco vedeva e sentiva tutt' altro di quello che vi avrebbero visto e sentito i veri poeti greci.

Il Goethe, per sua scusa, diceva precisamente quello che dice il cortese mio interrogatore. Biasimava il Manzoni perchè questi « aveva un eccessivo rispetto dei fatti reali e perchè aggiungeva alle tragedie quelle note giustificative nelle quali dimostrava d' esser rimasto fedele ai più piccoli particolari della storia. » Questi fatti, diceva il Goethe allo Eckermann, possono essere storici; però malgrado questo, i suoi caratteri non lo sono, come non lo sono il mio Toante e la mia Ifigenia. Mai nessun poeta ha conosciuto nella loro verità i caratteri storici ch'egli riproduceva, e, se li avesse conosciuti, non avrebbe potuto servirsene. Ciò che il poeta deve conoscere sono gli effetti che vuol produrre; ed egli dispone a questo scopo la

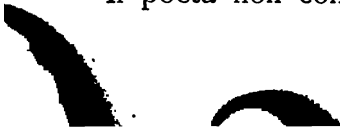
natura dei suoi caratteri. Se io avessi voluto rappresentare Egmont tale qual è nella storia, padre d'una dozzina di figliuoli, la sua condotta così leggera sarebbe parsa assurda.

Avevo dunque bisogno d'un altro Egmont che restasse meglio in armonia coi suoi atti e colle mie intenzioni poetiche... (1).

Una scusa magra allora e magrissima ora. L'arte subisce oggi le influenze del carattere positivo del secolo. Un dramma storico che può non esser storico è una contraddizione, un pasticcio. Cinquant'anni fa Egmont ringiovanito, fatto amante riamato della bella Clara, poteva forse bastare all'esigenza dell'arte; oggi, è inutile, preferiremmo lo sventato, il padre di dodici figli. Il positivismo, l'esigenza della verità storica nell'esterno e nell'interno del personaggio sono un modo di vedere e direi quasi un modo d'essere dello spirito moderno. Al *press' a poco* del passato preferiamo la schietta realtà del presente; e questo semplice concetto ha già profondamente modificato le ragioni dell'arte

(1) Goethe, Conversations, tom. I, pag. 300. Paris, Charpentier, 1863.

dappertutto, nella letteratura, nella pittura, nella musica, la più ideale delle arti.

Un personaggio storico, in drammatica, è una menzogna bella e buona. E non può essere che falso, quindi rettorico. Quando voi parlate di vita a proposito d' un personaggio, che cosa intendete? Un complesso di cose esteriori ed interiori, più di queste che di quelle, che ne costituisca la individualità, il carattere. Avete un bel dire: purchè vi trovi la vita! Purchè vi trovi l'uomo! Di grazia, quale uomo? L' uomo di quattro secoli fa non è l'uomo d'oggi. Se non fosse così, non avremmo storia, non avremmo evoluzione nello spirito umano. Se voi togliete intanto i particolari dei vizii, delle virtù, delle passioni, che resta del vostro uomo, del vostro personaggio? Restano delle generalità, cioè delle astrattezze, cioè la cosa più assolutamente ripugnante alla natura dell' arte....

È quello che voi chiedete al poeta, complicando il suo equivoco con un altro equivoco. Mettiamo pure ch' egli volesse secondarvi; c' è qualcosa di superiore alla sua volontà che non glielo permette. Questo povero poeta non è un essere nato dalla rugiada del mattino, un che d' estraneo ai suoi

tempi. Per quanto le sue facoltà abbiano un particolare svolgimento, sono facoltà moderne, facoltà viziate di riflessione, facoltà poetiche molto imperfette. Quando voi domandate trionfalmente: chi v' assicura che un nuovo Shakespeare non sia già nato o non istia per nascere? voi credete di rispondere con un' ipotesi ad un' altra ipotesi: ma è lì l' inganno. Lo Shakespeare d' oggi non potrebbe affatto avere le stesse facoltà dello antico; l' organismo umano in due secoli s' è quasi rimpastato. Il lavoro di tante generazioni s' è accumulato nelle nostre cellule, nei nostri nervi, nelle nostre ossa e dà dei prodotti materiali, spirituali e morali c' hanno poco da fare con quelli dell' essere umano di due secoli fa. Per tornare al poeta drammatico, il suo modo di vedere, di sentire, di concepire non è in suo pieno arbitrio; e voi altri, domandandogli che vi dia il personaggio vivo sotto qualunque spoglia storica, gli domandate l' assurdo.

Domandategli piuttosto che vi dia la realtà presente, la realtà del suo cuore, del suo spirito, la realtà vivente del suo tempo; se ha vero genio drammatico, lo tasterete con questa prova. Chi non ha questa forza di

creazione immediata, contemporanea, state sicuri, è un ingegno fiacco per l'opera diabolica del teatro. Se non è buono ad altro che a metter fuori delle astrattezze, lasciatelo in pace; ditegli tranquillamente che il teatro non è affar suo. La lirica è lirica, non dramma: le descrizioni sono descrizioni e non dramma. Persuadetevi che le facoltà drammatiche sono infiacchite in noi moderni. Il personaggio non possiamo più concepirlo come un fuor di noi. E, vedete? non sono, per esempio, la fantasia, l'imaginazione che manchino. Chi ne ha mai avuto più di Victor Hugo? Ebbene, Victor Hugo non è riuscito a lanciar fuori di sè una, una sola, delle tante creature dei suoi drammi, a farla vivere, insomma, nel pieno godimento del suo libero arbitrio di personaggio. Noi, anche durante la materialità della rappresentazione, le vediamo come attaccate per un filo misterioso alla sua personalità di poeta. Ditemi intanto se avviene lo stesso di quelle bestie feroci che si chiamano Jago, Riccardo terzo, Calibano? Ditemi se avviene lo stesso di quelle gentili e quasi divine creature che si chiamano Giulietta, Desdemona, Jessica, Cordelia? Niente affatto. Il poeta non contento di dileguarsi da loro

e di abbandonarli alla piena agitazione della loro vita, si è talmente nascosto nella vita reale che la storia quasi non riesce a trovar altro di lui all' infuori d' un nome.

Ma la questione del dramma storico con tutto questo può dirsi appena accennata. Da quali forme esso precede o, per meglio dire, da quali corruzioni di forme secondarie o terziarie? Che valore ha nella storia dell' arte? Qual' è la sua storia?

Il grosso pubblico, lo capisco, tutte queste belle cose non è obbligato di saperle; ma i critici che non vogliono far gli orecchianti, sì; ma gli autori drammatici che si mettono allo studio dell' arte loro con vera coscienza di artisti, sì: non possono, non debbono ignorarle. Che volete si pensi d' un artista il quale ignora la storia della propria arte e non sa fin dove sia arrivata, e da qual punto spetti a lui d' incamminarsi per procedere innanzi?

Cominciamo prima di tutto col non dirlo un artista, un vero artista. Quando non gli freme nell' anima un mondo nuovo di forme confacenti alla civiltà del suo secolo, è un uomo dimezzato, un uomo accidentalmente nato oggi, nell' organismo del quale la vita moderna non ha echi di sorta. Lasciamolo

vivere come creatura, vogliamoli bene; ma com' artista diciamogli chiaro e tondo che somiglia a quel cavaliere di cui cantò il Berni, che

andava combattendo ed era morto!

DUE COMMEDIE NUOVE [1]

Ascoltiamo la parola d'un maestro: « Una situazione non è un' idea. Un' idea ha un principio, un mezzo e una fine, uno sviluppo e una conclusione. Tutti possono trovare una situazione drammatica, ma convien prepararla, farla accettare, renderla possibile, sopratutto, scioglierla. Un giovane domanda in matrimonio una ragazza. Gliel' accordano. Va al Municipio, alla parrocchia colla fidanzata e ritorna in casa sua insieme a lei. A un tratto appren-

(1) I *Guai dell' assenza*, commedia in quattro atti di Leopoldo Marenco — *Catene legali*, commedia in tre atti di Stefano Interdonato — La Ristori nella *Lucrezia Borgia* di Victor Hugo.

de, con assoluta certezza, ch' egli ha sposato sua sorella. Ecco una situazione, non è vero? Interessantissima. Cavatevene! » (DUMAS fils, *Histoire du Supplice d' une femme)*.

Cavatevene! L' importante sta qui.

Avere in mano una situazione è come avere in mano uno di quegli ossi di animali preistorici che servivano al Cuvier per ricostruire l' animale intero già sparito da migliaia di secoli dalla faccia della terra.

Una situazione è un resultato, un punto culminante. Com' è stata prodotta? Quali sentimenti, quali caratteri l' han determinata? E non basta. Quali effetti produrrà? Giacchè una situazione non può rimanere in sospeso nè nella vita reale, nè nella vita dell' arte.

È quello che non ricercano quasi mai i nostri autori drammatici.

Una giovane donna, abbandonata dal marito dopo pochi mesi di matrimonio, commette una colpa. Ha in suo favore tutte le circostanze attenuanti: aveva sposato quell' uomo senza amarlo; era rimasta sola, lei in Italia, lui in America travolto nel gran vortice degli affari e con poche speranze di un ritorno: s' era incontrata in un uomo già amato prima del suo matrimonio e non di-

menticato nè allora nè dopo... ; vi ha tante donne che cascano anche con meno di questo. È nato un figlio: la cosa diventa grave. La madre vede alleviato il suo rimorso dal sacrifizio d' un' amica. D'accordo col proprio marito, questa farà passare per suo il figlio della colpa; Giulio non sarà un trovatello. Marito e moglie Rivalta vi trovano un tornaconto: hanno desiderato lungo tempo un frutto della loro unione ma sempre invano. Giulio, col mistero che lo circonda, varrà per essi qualcosa di più che un semplice figlio di adozione.

Per alcuni anni tutto procede bene. Un bel giorno il caso o la natura ne fa una delle sue: la signora Rivalta diventa madre quando meno se l' aspetta, e partorisce una bimba.

Il marito della donna colpevole ne fa un' altra non meno inattesa e ritorna in Italia dopo diciassette anni d' assenza, ricco e disposto a godersi in pace i resultati del suo penoso lavoro, continuando sempre a tener un piede negli affari per non morire di noia. Virginia e Damiano Cadimonte potrebbero vivere felici. Lei ha scontato con tante lagrime la sua debolezza d' un momento; lui ignora tutto, come la maggior parte dei mariti. Chi non sa

darsi pace è il signor Rivalta. Per lui, ora che ha la sua Clara, Giulio è un intruso e ruba a quella figliuola una bella metà del patrimonio. Come uscire da quest' imbroglio? Gli è impossibile dissimulare a Giulio la sua avversione: gli è impossibile dargli uno schiarimento quando questi, buono, affettuoso, gli domanda, col cuore gonfio d' amarezza, la vera ragione di quel modo di trattarlo... Ecco una situazione: vecchia o nuova non importa, è una situazione altamente drammatica. È l'osso preistorico capitato fra le mani del Marenco. Peccato che l' autore dei *Guai dell' assenza* non abbia saputo essere un Cuvier!

La Maria Cipriani delle *Catene legali* ha sposato un poco di buono. Il vizio del giuoco trascina il suo Enrico nella galera. La povera donna, vedova di fatto ma non di diritto, trova un conforto a questa sventura nell' amore puro e fervidissimo d' un artista, del giovine pittore Paolo Redi. Paolo e Maria sono due anime elette. Non osano nemmen palesarsi una speranza che sta in fondo alle loro anime innamorate, quella di vedersi liberi un giorno dalla dura catena con che i coniugi restano legati dinnanzi la legge an-

che quando uno di loro sia già morto civilmente. Nel nuovo stato di quelle due creature umane la legge è diventata qualcosa di puramente materiale. Che avverrà quando il forzato reso libero dalla sentimentalità antiscientifica d'un ministro di grazia e giustizia (son casi che si danno) vorrà riprendere i suoi diritti legali su quella donna rimasta sempre sua moglie?

Anche questa è un'altra situazione altamente drammatica; vecchia o nuova, non importa; un altr' osso preistorico capitato fra le mani dell' Interdonato, che ahimè, nemmen lui ha saputo esserne il Cuvier!

Il maestro ha detto (è bene ripeterlo): *tutti possono trovare una situazione drammatica.* — Infatti ecco due che l'han trovata — *Ma convien prepararla, farla accettare, renderla possibile.* Fermiamoci qui. Una vera situazione drammatica ordinariamente è un' alternativa. Che farà il personaggio? A seconda della sua scelta, tutti gli avvenimenti cambiano aspetto, prendono un corso in rapporto a quella spinta e s'avviano alla catastrofe. Qualche situazione non è nemmeno un'alternativa; non ha che un'uscita. Tutto l'interesse si concentra nei mezzi, nei modi coi quali i personaggi

arriveranno a quell' uscita fatale, immutabile, che non interessa meno benchè anticipatamente saputa.

Vediamo un pochino quando si tratta di un' alternativa. Figuratevi un desco apparecchiato, colle pietanze fumanti: un uomo s' avanza e siede a quel desco. Mangerà? Non mangerà? Tutto dipende dallo stato dello stomaco del mio personaggio. Mettiamo per ipotesi che quelle pietanze nascondano un tranello, che siano avvelenate. Un affamato non metterà tempo in mezzo, divorerà tutto in quattro bocconi, non farà lo schifiltoso sulla qualità e sul sapore delle vivande. Uno uscito allora allora da pranzo potrà lasciarsi tentare dalla gola, assaporare una cucchiaiata di minestra, un pezzettino di carne; ma disgustato dal cattivo sapore, lascerà tutto lì. Nelle situazioni di questo genere si capisce facilmente che ogni cosa dipenda dal carattere. L' ingegno dell'autore drammatico si scorge subito dal modo con cui pianta la sua alternativa. Bisogna chiudere ogni possibilità d' un' uscita diversa dalle due che presenta. La commedia del Marenco aveva molti punti interrogativi. Il signor Rivalta, messo alle strette da Giulio, gli rivelerà il mistero della sua nascita?

Come si conterrà Giulio nella sua nuova posizione? Che farà la vera madre, la signora Virginia, quando saprà che quegli è già a parte del mistero? Che farà il marito di lei quando scoprirà d'essere stato tradito? Come s'accomoderanno le cose se il marito non arriverà a trapelar nulla di quello ch'è accaduto durante la sua assenza? La risposta a tutte queste domande non può essere capricciosa. Vediamone qualcuna di quelle date dal Marenco.

Il signor Rivalta dei *Guai dell' assenza* apparisce sin dalle prime scene un carattere burbero, anzi atrabiliare ed eccessivamente nervoso. Non c'è che sua figlia, la sua Clara, che possa rabbonirlo. In quanto a Giulio, il signor Rivalta non tralascia alcuna occasione per fargli scorgere il suo odio.

Siamo un po' di manica larga: accettiamo pure senza tanti discorsi, l'antecedente d'un uomo il quale non avendo perduto assolutamente la probabilità d'aver dei figli, accetti di rivelare come proprio allo stato civile il figlio d'una donna che non è sua moglie. Quel signor Rivalta doveva essere un gran buon cuore.

Capisco che il giorno in cui gli piove dal

cielo una figliuola non può sentirsi molto contento della sua buona azione: capisco che, uomo d'un' educazione poco elevata, possa sentire l'affetto paterno in una maniera quasi animale... Ma bisogna anche tener conto che Giulio è cresciuto in casa di lui sin dal primo giorno della sua nascita; che per parecchi anni ha dato ai suoi genitori d'adozione le ineffabili gioie della paternità: ch'è stato educato come un figliuolo per davvero, e che è venuto su pieno di rispetto e d'affezione, laborioso, anche ricco d'ingegno, con tutte le buone qualità da far dimenticare il suo stato. Infine il caso s'era mostrato benigno: non aveva fatto nascere un figliuolo al signor Rivalta, e Giulio rimaneva innanzi alla società il legittimo continuatore della famiglia, il leggittimo rappresentante d'una casa che a furia di lavoro e d'onestà aveva ammassato dei milioni. Il signor Rivalta del Marenco perde addirittura la testa; l'odio del buon uomo per Giulio è un odio senza confine. Ma quando s'arriva a questo punto, non si sta più sulle mezze misure. La condotta del padre verso il supposto figliuolo rimane forse un mistero di famiglia? Tutti se n'avvedono, tutti la disapprovano, tutti la trovano inespli-

cabile. Giulio arriva a sospettare dell' onestà della propria madre, cioè di quella che lui crede la sua vera madre: figuriamoci se avrebber dovuto sospettarne anche gli altri! Ammesso nel signor Rivalta quell' affetto per la figliuola spinto allo stato puramente animale, non c' è più ragione che lui taccia, e che si lasci morir d' accidente piuttosto che trovare uno scioglimento più pratico alla sua situazione anormale. La situazione, anche col carattere d' un tal uomo, ha più che un' alternativa, ha molte uscite; e, a farlo apposta, il Marenco è andato a scegliere la peggiore, quell' inutile colpo d' accidente.

Il Marenco ha rasentato quasi tutte le varie gradazioni della situazione principale, del suo osso preistorico; ma non ha avuto la potenza di ricostruire l' organismo dell' intero animale. Perchè? Perchè ha voluto adoperare la sua logica, una logica particolare, creata per usarla nella fabbricazione dei proprii lavori teatrali, e non la logica delle cose, dei caratteri, delle passioni umane, la sola e vera logica che dia all' opera d' arte il suo valore d' opera d' arte. Infatti, ecco un altro interrogativo. Che farà il marito quando avrà scoperto l' infedeltà della moglie? Per inte-

ressarci a questo *che farà?* bisognava innanzi tutto mettere in gran rilievo il carattere del personaggio. Damiano Cadimante non ha dimostrato una grande delicatezza d'animo, nè una grande tenerezza per la moglie nei suoi diciassette anni d'assenza: appena s'era fatto vivo, di tanto in tanto, con qualche lettera. Ritorna pieno di fiducia, vive per molti anni insieme alla sua Virginia senza che l'ombra d'un sospetto si presenti a turbare la sua coscienza di marito. La terribile rivelazione gli piomba addossa quasi all'improvviso, appena preparata dall'idea che sua moglie fosse l'amante di Giulio; un'idea naturale, perchè Giulio è il primo commesso della sua casa commerciale, ed è in così intime relazioni con lui che avrebbe voluto farsene un socio.

Si capisce; l'unica soluzione, la soluzione logica è quella di subire il fatto compiuto, di fare, come suol dirsi, di necessità virtù. Ma una situazione, ripete il maestro, *convien prepararla, farla accettare, renderla possibile.* Il Damiano del Marenco carpisce, ascoltando dietro un uscio, il segreto della colpa di sua moglie, vien fuori alzando i pugni al cielo, mugghiando come un toro ferito... Non che abbia molto torto... Poi, lì per lì, si sente ram-

mollire il cuore; trova che, se la povera donna è caduta, ci ha la sua parte di colpa anche lui. Non l' ha lasciata per tanti anni lontana, abbandonata a sè stessa, dopo pochi mesi di matrimonio? Finalmente, via! avrebbe potuto far peggio; non si tratta che di un figliuolo! Povera donna! S' è mostrata così buona con lui! Non ha neppur sospettato che la ragazza recata seco dall' America possa essere il frutto d' un' altra colpa molto simile a quella di lei, e non già l'orfana d' un amico, com' è difatti... E poi, ha lui il diritto di mostrarsi inesorabile? Ha lui il diritto di farla arrossire al suo cospetto? No. Troverà il mezzo di stendere un velo su tutto; s' accuserà alla moglie per farsi credere pari e patti. Se lei gli ha regalato un figliuolo, lui, dal canto suo, non le ha regalato una figliuola?... E quei due ragazzi non si amano?... Perchè farli infelici?... Ecco la soluzione del Marenco: la più illogica, la meno ideale, prendendo questa parola nel suo puro significato filosofico, che vuol dire conforme alla idea, cioè alla intima realtà delle cose.

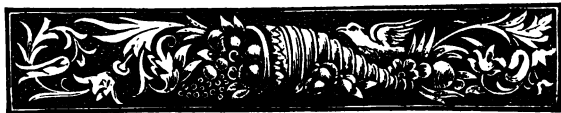
L' Interdonato ha seguito la stessa *maniera;* non oso dire lo stesso processo, per non far nascere equivoci. Giacchè quel che manca

priccio nello svolgimento delle situazioni è visibilissimo. Son essi che sentono, pensano, agiscono pei loro personaggi. Vogliono un dato effetto, vogliono una data soluzione, e vi trascinano i personaggi loro malgrado. Che viso fanno quei poveri diavoli! E come parlano da gente niente persuasa di quello che caccia fuor di bocca! —

Venerdì sera *Lucrezia Borgia* fece la sua riapparizione sul palcoscenico del Dal Verme. Era irriconoscibile. Avrei voluto in un cantuccio tutti i fautori del dramma storico. Quel creduto oro vittorughiano appariva una doratura Rouloz guastata dal tempo, il terribile corrosivo.

Ahimè, il tempo avea guastato anche qualcosa di assai più vivo della Borgia! La grande attrice che rappresentava la duchessa di Ferrara, la sorella del Valentino, la figlia di Alessandro Sesto, era egualmente irriconoscibile, come l' opera d' arte. Il pubblico applaudiva un ricordo lontano, una tradizione, l' ombra di quell' Adelaide Ristori che ha fatto trionfare l'arte rappresentativa italiana su tutte le grandi scene del mondo.

E dopo *Lucrezia* riapparì la sonnambula lady Macbeth, coi suoi occhi vitrei, immobi-

li, col suo passo incerto, coi suoi rimorsi sempre vivi anche nella stanca tregua del sonno. Ed era impossibile non confonderla con un' altra tormentata non già dai rimorsi, ma dalla grande febbre dell' arte. Sublime creatura! — *Via! Via di qua!* — No, tu tenti invano di cancellare quella macchia — *Via! Via di qua!* — No, tu tenti invano scacciar dal cuore la tua immensa sete d' arte e di gloria! Sublime creatura, che Dio ti dia pace! Oramai, d' arte e di gloria dovresti essere sazia!

PROMETEO NELLA POESIA [1]

Arturo Graf è nato da padre tedesco e da madre italiana, in Italia. Biondo, pallido, il suo aspetto mostra le due origini fuse insieme, forse con un che di prevalenza paterna; così anche il suo ingegno. È critico, erudito e poeta non dei volgari. Nei suoi versi la profondità del sentimento, la mobilità dell' immaginazione, la tristezza ora piena di virilità, ora piena di delicatezza nervosa e femminile, che scaturiscono evidentemente da fonte tedesca, si rivelano in una forma semplice,

(1) Arturo Graf. *Prometeo nella poesia*, Torino, Ermanno Loescher, 1880.

schietta e nello stesso tempo, lavorata con accuratezza d'artista meridionale pel quale la forma suol ridursi a tutto. La sua poesia potrebbe dirsi (se non sembrasse contraddizione) un sentimento pensato. Il sentimento v'è rimuginato, scrutato con insistenza, con compiacenza d'uomo del settentrione. Coscienza irrequieta, fantasia piena di ombre e di terrori, il mistero della vita lo attira, come la profondità d'un abisso, ma gl'ispira anche ripugnanze e paure invincibili. Anela a riconciliarsi col mondo, colla natura, con sè stesso; però la sua riflessione non sa svincolarsi affatto dalle strette del sentimento, e scoppia in un grido angoscioso. Sembra un uomo che senta soffocarsi in un ambiente ristretto e viziato. Dell'aria! Dell'ideale! Un po' di cielo fra queste miserie della terra! È il grido dell'autore di *Medusa* e del *Prometeo nella poesia.*

Il Graf adopera nella critica le stessissime facoltà con le quali ci si rivela poeta. Il soggetto lo prende tutto; mente e cuore. La ricerca erudita non impedisce al suo sentimento di commuoversi, d'esaltarsi; anzi se la ricerca erudita ha per lui una ragione,

questa trovasi appunto nelle relazioni d'essa col sentimento.

La poesia sgorga tanto abbondante da un tema il quale, a prima vista, pareva dovesse unicamente ridursi a delle idee nude e severe, che la riflessione n'è sopraffatta. Il critico si tira indietro per lasciar libero al poeta l'entusiastico sfogo delle sue apocalittiche aspirazioni.

Egli non ne fa mistero. « Scrivendo le pagine *(Prometeo nella poesia)* ch'io presento al lettore, molti giorni passai pieni di varie, indimenticabili emozioni. Sentiva nell'anima un'espansione salutare, un calore benefico quale d'una giornata di primavera, e mi pareva che qualche cosa inverdisse dentro di me. Inorgoglivo di raccogliere nel mio pensiero la coscienza dei secoli significata nel mirabile simbolo, e più portentosa mi pareva la virtù di quell'antico genio ellenico che impresse in tutte le sue creazioni il carattere dell'immortalità (pag. X.) »

Il Graf aggiunge che il suo lavoro è *quale egli lo volle* e chiede *ch' altri non vi cerchi ciò ch' egli non ha voluto metterci.* È nel suo diritto d'autore.

Però anche quando un libro riesce proprio

quello che l'autore si proponeva di farlo, non è vietato di manifestare ch'esso poteva esser tentato con intendimenti diversi. Lo studio del Graf è tutto esteriore. Prende la titanica figura di Prometeo sin dalla sua prima incerta apparizione nei canti d'Esiodo e l'accompagna a traverso quasi tutti gli *avatari* per i quali è passata nei tempi antichi e moderni. Eschilo, Accio, Calderon, Voltaire, Goethe, Bürger, Monti, Schlegel, Herder, Byron, Shelley, Quinet, Lipiner, Longfellow, Schuré hanno ora drammatizzato, ora cantato epicamente o liricamente il mito del rapitore del fuoco celeste, trasformandolo, ed anche sformandolo secondo le loro idee particolari e le influenze dei luoghi e dei tempi. Il sublime dramma jeratico d'Eschilo diventa una commedia di cappa e spada tra le mani del canonico spagnuolo; l'espressione d'un punto psicologico della propria personalità nell'abozzo del Goethe; un esercizio rettorico nel poemetto del Monti; una fantasmagoria panteistico-umanitaria nello Shelley, nel Quinet, nel Lipiner. Il Graf pesa esattamente e apprezza con sagacia ciascuna di queste apparizioni anche dal punto di vista dell'arte, ma non v'insiste sopra; non si cura d'ap-

profondire se, dopo tutto quello che gli è passato sotto gli occhi, la figura di Prometeo abbia pel presente o possa avere per l'avvenire un vero valore poetico. Su questo punto la sua critica rimane poesia, cioè sentimento indeterminato. Lui è anticipatamente persuaso che la grande figura del titano non *è morta e non deve morire;* e questo *vuol ricordare ai molti che al pari di lui sentono la gravezza dei tempi e non sanno onde chieder speranza e conforto.*

Se qualcosa egli ritrae dalla storia delle evoluzioni poetiche di Prometeo, è il desiderio di vederlo ricomparire nella poesia in modo luminoso e più degno dell'arte e dell'immensità del soggetto. In quest'ultimi tempi lo Shelley, il Quinet, il Lipiner l'hanno rivendicato. Il titano antagonista di Giove, il gran martire del Caucaso non solo ha ripreso nei drammi dei due primi e nel poema del terzo il suo primitivo significato, ma si è arricchito di tutti gli svolgimenti del pensiero moderno, s'è affermato con maggiore coscienza. Mentre nello Shelley Demogorgone chiude il ditirambo panteistico della libezione con queste parole: « Soffrire angoscie che l'opinione reputa eterne; perdonare af-

fronti neri più della notte e della morte; sfidare potestà che paiono onnipotenti, amare e sopportare, sperare insino a che la speranza crei nella propria ruina le cose da lei contemplate; non mutare, non vacillare, non pentirsi: essere tale, o titano, quale tu ti glorii d'essere, vuol dire essere buono e grande e giocondo, e bello e libero; in tali virtù soltanto è vita, gioia, impero e vittoria; » (pag. 136) — mentre il Prometeo del Quinet si mostra dubbioso della propria vittoria e dell'avvenire innanzi alla morte degli Dei suoi nemici, ed esclama: « Quante fronti divine che sfidavano la tempesta ho visto impallidire e morire innanzi tempo! E se domani venisse a piombare l'avvoltoio sui vostri sepolcri d'oro, nei vostri cieli sazii d'amore! » ecco che l'idea moderna riprende il sopravvento e zampilla audace e vigorosa nel poema del Lipiner: « Ah! non intendete voi? Colui dinanzi al quale dovete piegare le ginocchia, siete voi stessi!... Colui che picchia, colui che chiama nel vostro petto, che con alti clamori stende, allarga l'anime vostre, lo udite voi? Egli chiama, l'eroe degli eroi, egli chiama, lo spirito degli spiriti; e non da un trono d'oro dic'egli: Tu! ma dal

fondo del travagliato petto, esclama: Io! » Non si può andare più oltre. Qui Prometeo si è liberato perfino della propria personalità, s'è riconosciuto come Assoluto, e dice: il mondo, l'uomo, l'universo, la divinità tutto è lo spirito umano: non c'è altro che l'Io.

Se fosse il caso di poter fare una storia del mito di Prometeo, si dovrebbe dire che il Lipiner ne ha chiuso per sempre l'evoluzione. Prometeo aveva già perduto consistenza e rilievo (lo confessa anche il Graf) nel dramma inglese; vi si cercavano già indarno *i lineamenti perspicui e le membra marmoree del titano eschileo.* Nel poema del Lipiner l'annullamento della personalità di Prometeo non è soltanto un concetto generale ma una realtà poetica. Prometeo s'immerge volentieroso entro l'eterno fuoco purificatore, e si perde e s'annulla immedesimandosi nell'infinito. Ho detto: *se fosse il caso di poter fare una storia del mito di Prometeo* perchè tutte queste fantasie e rabeschi e fioriture e accomodamenti moderni non hanno nulla che vedere coll'organismo del mito primitivo. Se il Graf si fosse un pochino fermato su questo punto, non si sarebbe illuso fino a credere che spetti alla poesia di *cercare le nuove*

fedi che allarghino, integrino il sentimento dell' umanità, e non avrebbe scritto: « gl' è tempo di por mano all' opera, perchè la ruina c' incalza e le generazioni languiscono nella crescente miseria. La poesia salga le cime, compia l' ufficio suo di vendetta, raccolga i segni, e, se le vien fatto di scorgerlo, annunzii il nuovo Prometeo. » Parole che sorprendono dopo le sennate osservazioni da lui fatte a pag. 7 sulla prevalenza della piccola lirica individuale nei tempi moderni e sulle ragioni che la producono.

Infatti la convinzione che scaturisce da tutte le pagine del lavoro del Graf è precisamente l'opposta di quella che lui vorrebbe. E questo avviene per un equivoco. Lui scambia per *un rifiorire del poetico mito* di Prometeo il risvegliarsi del sentimento umano che s' adombrava nel mito; e non bada che Prometeo, rinascendo oggi come sentimento della piena libertà umana, non rinasce egualmente come forma, come personalità poetica. Il mito s' incarna per la prima ed ultima volta nel dramma jeratico d' Eschilo. Lì Prometeo, innanzi tutto, è una persona vivente, una creatura di carne e di ossa. Il concetto filosofico, jeratico, o antjeratico come è più pro-

babile, resta in seconda linea e non serve ad offuscarci la realtà.

Il suo linguaggio è umano e va diritto al nostro cuore: è un lamento pieno di dignità e di fierezza.

> Già tutto io sapeva, e peccar volli
> Volli, nol niego; a me stesso tormenti
> Io procacciai per dar soccorso all'uomo.

A Mercurio dice:

> Io t' assicuro
> Non cangerei la mia misera sorte
> Con la tua servitù. Meglio d' assai
> Lo star quí ligio a questa rupe io stimo
> Che fedel messaggiero esser di Giove.

E quando tutto crolla attorno a lui per l' alta vendetta del Tonante, il suo grido non è altro che una nobile protesta innanzi alla madre Temi ed all' Etere generatore di ogni cosa.

> O veneranda madre,
> Oh etere, che tutto irradii il mondo,
> Vedete pur quanta ingiustizia io soffro!

Solidi, viventi al pari di lui sono i personaggi che lo circondano: perfino le personificazioni della Forza e del Potere non riman-

gono delle pure astrazioni; e l'opera d'arte si concretizza, s'organizza con tutto il vigore e il forte rigoglio della vita. Il concetto resta ecclissato, apparentemente: ma infine ci guadagna anch'esso in così grande potenza di creazione. Si può dire ch'esso risulti tanto più efficace quanto più vi perda del suo carattere astratto prendendo forma materiale e vivente. La concentrazione della virtù creativa è così meravigliosa da sembrare a prima vista che il poeta non abbia avuto altra intenzione: e può darsi che il Patin sia nel torto assai meno di quello che il Graf non creda, quando dice: *l' espressione ed eloquente pittura della passione essere stata la sola verità della quale, senza dubbio, più premesse al poeta.* Questo non significa tradire il còmpito della critica, nè sconoscere la natura del genio (pag. 37): significa affermare che nella vera creazione poetica la forma acquista, per l'intima legge della sua natura, un'importanza assoluta: e che il concetto astratto, se ha un valore per sè stesso fuor del mondo dell'arte, qui non può affatto assumerne uno se non come forma, come creazione vivente, come realtà poetica indipendente, libera al

pari di qualunque altra creatura naturale o persona cosciente.

Ecco la condizione *sine qua non* dell' immortalità artistica. Eschilo vi s'è sottomesso: perciò il suo titano ha attraversato i secoli sublime di fierezza e d' ardimento, e i secoli si sono riconosciuti in lui, sentendovi gli stessi palpiti della loro vita, gli stessi fremiti del loro cuore, le stesse aspirazioni del loro spirito. Di tutti i Prometei venuti al mondo soltanto questo è immortale, perchè soltanto questo ha saputo essere una vera opera di arte, e nient'altro; e soltanto questo ci lascia nell' animo una profonda impressione che ci solleva, c' infonde coraggio e dignità e ci rende veramente uomini, quantunque non mostri aperta intenzione di voler raggiungere tale scopo.

Nei tentativi moderni, invece, il concetto astratto rompe le dighe della forma, si leva la maschera, o meglio si degna prenderne una, tanto per dar negli occhi; ma è fatica sprecata. Certamente nello Shelley, nel Quinet, nel Lipiner si trova un' idea più chiara, una coscienza più compiuta dello spirito dell' umanità e delle sue evoluzioni nella storia; ma trattandosi di opere d'arte ce n' importa

ben poco. Tutte queste informi manifestazioni poetiche rimangono infatti come non avvenute. Troppo è palese in esse l' assurdità del processo con cui sono state prodotte. I loro personaggi sono vuote persônificazioni, non persone; lo svolgimento dell' azione non è un movimento libero e appassionato, ma un adattamento sillogistico, arbitrario, incoerente, che spesso, per sua intima tendenza, prende la forma lirica anzi declamatoria. Intanto il Prometeo d' Eschilo, colla grande indeterminatezza del sentimento proveniente dalla perfetta determinatezza della sua forma, ci dice ancora assai più che questi suoi discendenti colla loro opposta indeterminatezza di forme e la schietta e limpida manifestazione del loro concetto. Molto è mutato da Eschilo in poi. Il Dio moderno non è più il Giove Greco. La lotta di Prometeo con questo è drammatica: Giove, anche lui, ha una personalità, potrei dire, umana. Ma quando, come nei lavori del Quinet e del Lipiner, vediamo apparire accanto a quella di Prometeo la figura di Cristo, proviamo un turbamento inevitabile: comprendiamo subito che Giove sia una parola, un vecchio concetto: e il moderno concetto di Dio non avendo nulla

di comune con Prometeo, spande il freddo della sua astrattezza sulla pretesa nuova esplicazione del mito e vi rende impossibile ogni germoglio vitale.

C' è un lampo d' istinto poetico nel tentativo che il Graf esamina nelle ultime pagine del suo scritto, quello cioè di scambiare Prometeo con Satana o Lucifero, persone almeno omogenei al Dio moderno, e realtà poetiche ancora viventi, mentre Prometeo e il suo mondo son già rilegati soltanto nel regno dell' arte. Ma si sa che lo scambio sia stato uno sforzo inutile. Il Satana del Carducci, il Lucifero del Rapisardi non son riusciti a violare le leggi della Natura poetica, e son rimasti delle astrettezze; nulla di più.

Agl' ibridi sentimenti prodotti dai tentativi dello Shelley, del Quinet, nel Lipiner è preferibile quello che scaturisce dalle pagine di questo studio del Graf, un sentimento sincero, senza pretesa di forme poetiche.

« L' uomo non ha salute ormai che nella umanità, chi non crede nei destini dell' umanità, che sono i suoi propri, a che vive? Dalla storia del genere umano ha da venir fuori il pensiero della religione novella. » Il suo credo, la sua speranza, il suo ideale poe-

tico è tutto racchiuso in queste poche parole che fanno onore al suo cuore. E si capisce facilmente come dalla contemplazione delle varie trasformazioni del mito di Prometeo si sia sentito venir fuori *rinvigorito e migliore.*

LEGGENDE EBRAICHE (1)

Quello che più piace in una leggenda è l'ingenuità del sentimento. La emozione fresca, quasi infantile del popolo si crea un embrione d'organismo artistico che interessa forse maggiormente d'un organismo compiuto. La funzione vitale ci si presenta nei suoi momenti elementari: possiamo studiarla, sorprendendola nelle più delicate operazioni che poi si nasconderanno sotto la densità della forma. La spontaneità, l'incoscienza dell'attività artistica dello spirito umano sono

---

(1) SALVATORE DE BENEDETTI — *Vita e morte di Mosè*, leggende ebraiche tradotte, illustrate e comparate. Pisa, tipog. Nistri, 1880.

lì a nudo, sotto i nostri occhi. L' organismo si svolge dal suo nucleo cellulare con una lentezza serena, con una semplicità di mezzi e, nello stesso tempo, con una vigoria di forze crescenti di mano in mano che la vita si spieghi. Curioso spettacolo quel lavorìo di assimilazione, di trasformazione, di creazione di organi, di adattamenti di forme esteriori! Riduce, alla fine, la leggenda un organismo artistico, sempre rudimentale o, se piace meglio, primitivo ma perfettamente compiuto, e lo lascia per così dire sulla soglia dell' arte, aspettando che questa venga presa dal capriccio di raccorlo e d' elevarlo ad organismo d' ordine superiore, a creazione immortale!

Da prima il sentimento, l' emozione son trasparenti nella loro qualità morale o dommatica, nella loro virtualità germinale. Ma appena l'immagine è abbozzata, scorgesi subito che un'attività d' altra natura si sia messa in moto e che già tenda a diventar predominante: è l' attività della forma. La creatura della leggenda, come tutte le creature organiche, vive e cresce per conto suo, forte della propria individualità, indipendente da qualunque altra ragione che abbia contribuito alla sua nascita nel mondo dell' arte. La ricchez-

za dei suoi particolari s'accumula fastosamente. Emancipata da ogni soggezione, quella creatura si scapriccia, eccede nella sua libertà, abusa della sua vigoria, arriva talvolta a prendere una fisonomia irriconoscibile per chi non l'ha seguita passo a passo lungo il corso della sua avventurosa esistenza. È andata di qua, di là, afferrando senza scrupoli il *suo bene* dovunque gli è venuto per le mani; e bisogna proprio sottoporla alla cruda anatomia della critica per iscoprire in che modo e dove e quando l'assimilazione sia avvenuta. Giacchè si tratti d'assimilazione; non può trattarsi d'altro. Quella creatura vivente richiama la vita anche attorno a sè. Bisogna che l'ambiente dentro cui deve muoversi, bisogna che gli esseri coi quali deve aver che fare partecipino al gran flusso vitale, colla stessa proporzione di lei. Così la leggenda assume la sua forma e il suo colorito; si spiega in un modo affatto proprio, dove la legge della vita è una cosa assolutamente diversa dalla legge ordinaria, dove la illogicità è rigorosa quanto la logica comune, dove l'assurdo apparisce come la cosa più naturale e più ovvia.

Ma cresciuta, ma ridotta già un organismo

compiuto, nel genere degli organismi primitivi, la leggenda conserva sempre il suo carattere d' origine, l'ingenuità del sentimento. Per quanto v'abbia lavorato attorno, per quanto v' abbia introdotto di nuovo e d' estraneo nella lenta elaborazione del suo soggetto, lo spirito popolare non può snaturare la sua creazione: il carattere originario sussiste. Neanche quando l'arte prende uno di questi organismi rudimentali per farne, col suo divino potere, un organismo superiore, il carattere di quello si muta. La creatura popolare resiste fortemente: impone anzi il suo modo d' essere all' organismo elevato. Guardate la leggenda di Fausto. È una di quelle che lasciano veder meglio il lavorìo della loro lunga formazione. Elena non vi apparisce di primo lancio. Il pedante Wagner mette fuori la sua ridicola personalità molto tardi. Il sentimento religioso che n'è il nucleo originario s'offusca, si vela a poco a poco: la rigogliosità della forma, la solidità d' essa lo sopraffanno. Quando la leggenda viene assunta dal genio del Goethe nel cielo dell' arte, non è soltanto la forma che si sprigiona con frenetico slancio in una moltiplicità di forme secondarie, di creazioni

intermedie, di vegetazioni d' ogni sorta, ma perfino il concetto si trova cambiato, o meglio, trasfigurato nel suo reale contenuto, nel suo contenuto definitivo. Però il carattere è rimasto tal quale, cioè un sentimento, qualcosa d'indefinito che non può diventare qualcosa di perfettamente definito anche quando prende una forma perfettamente definita. Questo sembra un *galimatias* ma non è.

— Quale idea avete cercato d' incarnare nel Fausto? fu domandato una volta al Goethe.

« — Che ne so io? rispose il Goethe. Sarebbe stata veramente bella se io avessi voluto legare ad una sola idea, come ad un magro filo a traverso l' intiero poema, le scene così diverse, così ricche di varia vita c' ho introdotto nel *Fausto!* Io non amavo, come poeta, cercar d' incarnare un' astrattezza. Ricevevo nell' anima delle impressioni, impressione d'ogni specie, fisiche, viventi, seducenti, screziate, quali una vivace imaginazione me le presentava; e da poeta, non dovevo far altro che dare a quelle impressioni, a quelle imagini una forma artistica, disporle in quadri, farle apparire in pitture viventi, acciocchè, ascoltandomi o leggendomi, gli

altri provassero alla lor volta le stesse impressioni che avevo provato io. »

Questa risposta non significa però che il mondo del *Fausto* sia il regno del capriccio e dell' accidentalità della fantasia poetica goethiana. Le impressioni s' organizzavano rapidamente appena penetravano in quell' ambiente. Mantenevano il loro immenso rigoglio. si svolgevano colla più piena e più audace fecondità, ognuna per proprio conto : ma soltanto in apparenza. La legge intima del carattere primitivo dell' organismo s' imponeva inesorabilmente a quella ricchezza di impressioni che v' affluiva da ogni parte. Le impressioni non potevano presentarsi così nude e crude, dovevano cioè realizzarsi nella forma, per un diritto di vita, in quel mondo poetico; e realizzarsi tanto più elevatamente quanto più elevato era il posto del *Fausto* nella grande scala degli organismi superiori. Ne risultava quell' *opera da matto* come lo stesso Goethe chiamolla una volta, quanto dire : un' opera dove le creature artistiche hanno la loro vitalità assoluta, la loro forma assoluta : giacchè (ed anche questa è un' opinione del Goethe) *un' opera poetica è tanto più per-*

fetta, quanto più è incommensurabile e INSAISISSABLE *dall' intelligenza.*

Quando si parla d'organismo a proposito di opere d'arte non si fa una semplice analogia: esso è anzi il concetto più originale e più fecondo della critica moderna. Come nella natura, gli organismi delle forme artistiche non riescono sempre bene: l'arte anch'essa ha i suoi aborti, le sue creature imperfette e in tutti i gradi della sua scala animale, nell'organismo embrionale, come nell'organismo superiore. Il carattere d'una opera d'arte può esser falsato da un eccesso accidentale di svolgimento di funzioni in una parte secondaria dell'organismo: può essere falsato da un difetto di sviluppo in alcun'altra, che rompe l'economia e l'armonia dell'insieme. Nella leggenda, per esempio, il sentimento può conservare una certa ingenuità, ma non riuscire a travasarsi perfettamente nella forma. Allora gli rimane la sua trasparenza: noi vediamo nello stesso momento due cose diverse: il sentimento come sentimento e il tentativo della forma rimasto allo stato di tentativo: qualcosa di vaporoso, di gelatinoso, ma nulla di più. Le intenzioni morali, dommatiche o altre trapelano da ogni

parte, metà astrattezza, concetto o anche sentimento, e metà forma, persona, creatura che sta tra la vita e la morte e più da questa parte che da quella. Come arte non hanno nessun valore: nell'arte e nella natura ha soltanto valore la vita anzi la piena salute; ma come soggetto di studio spesso queste forme abortite, incompiute hanno un pregio straordinario. La funzione arrestata, sviata o pervertita dell' organismo imperfetto lascia scorgere il processo dell'organismo perfetto che ordinariamente ci vien nascosta dalla gelosa avarizia della Natura. Anche la fisiologia è costretta a domandare molte volte le leggi della salute alle tristi rivelazioni del morbo.

Io non avrei parlato delle leggende ebraiche sulla *Vita e la morte di Mosè* che il laboriosissimo professor De Benedetti ha tradotte e commentate, se esse non si fossero prestate a considerazioni generali sull'arte e a qualche applicazione pratica di queste. Mi manca ogni competenza ed ogni autorità per discorrere del valore filologico della traduzione e del merito dell'erudizione e dei raffronti onde il libro è ricchissimo. Il professor De Benedetti ha ricevuto le meritate lodi

dei dotti, anche in Francia e in Germania. Ho voluto portare sotto gli occhi dei lettori *un caso letterario*, per parlare il linguaggio dei medici. Ed ho citato poco fa avvedutamente il *Faust* perchè il paragone riesca più spiccato tra la salute e la malattia, tra l'organismo strabocchevolmente ricco di sangue, e meravigliosamente bello di forme, e l'altro anemico e rachitico, se non di straordinaria bruttezza.

È inutile cercare le circostanze che lo hanno prodotto, o per lo meno non è necessario. Sia la natura dello spirito semitico, sia l'effetto dell'influenza del concetto religioso, che in quella razza ha sopraffatto ogn' altro sentimento umano, l'organismo di queste leggende è imperfetto. La trasformazione creativa del sentimento nella forma non s' è compiuta e non ci produce l'illusione della vita. Certamente quello che il valente professor De Benedetti ci dice intorno lo speciale carattere di esse, spiega molte cose. Son nate nel medio evo, in quell' epoca « in cui la letteratura ebraica si mantenne profondamente originale e serbò intatta la sua indole natìa. » Appartengono all' *Agada*, che è « la parte dell' antica scienza giudaica in cui, sotto

forma di glosa dei testi biblici, si svolgevano il domma e la morale e la filosofia e tutto quello che, considerati i tempi, poteva dirsi letteratura; tutto insomma l'insegnamento teorico e ideale, in contrapposto all'*Alaca* che racchiudeva la giurisprudenza e i riti, tutta la parte pratica e reale... La forma più spesso eletta a vestire il pensiero nell'Agada era la narrazione, come indica il vocabolo stesso, che ha per l'appunto questo significato; e la leggenda n'è la parte principale. » (pag. VI).

Infatti in questi brani dell'Agada, cuciti insieme dal De Benedetti in modo che formino un corpo solo, noi assistiamo al fenomeno del primo conato del germe leggendario e possiamo seguirne i movimenti: ma non incontriamo nemmeno un organismo rudimentale completamente svolto. Il genio sottilmente sofistico del commentatore biblico, del rabbino fanatico, interviene ad ogni passo e rompe la magìa dell'impressione quasi per avvertire di non lasciarci cogliere dalle seduzioni della forma. La leggenda così perde il pregio della spontaneità. Non è più qualcosa venuta fuori non si sa donde, nè come, nè quando, una creatura gentile, sorridente,

ingenua nelle sue facili gioie, ingenua nelle sue tristezze e nelle sue paure, impressionabilissima, esaltata per la sua delicatezza di nervi. Ha una musoneria sacerdotale; vuol giustificare ogni sua parola con un testo autentico del Libro. C' importuna colla sua esattezza, c' irrita con una sciocca credulità molto diversa dall' ingenuità che non si sorprende di nulla forse perchè l' impossibile le pare, non che possibile, facile.

Non si contenta, per esempio, di narrare che quando Faraone impose agli ebrei di gettar nel Nilo i figliuoli maschi, Dio inviava a quei bambini abbandonati pei campi « *i suoi angioli a lavarli, a spargerli d' unguenti, a fasciarli, a porre loro accanto due pietre levigate, dall' una delle quali egli succhiavano latte, e dall' altra nutriansi di miele* » non si contenta di narrare che, cresciuti, *il suolo apriva la bocca e rigettavali*, che *tornavano ciascuno al padre suo e alla famiglia sua. I quali facevano tuttafiata celle sotterra e ve li rimpiattavano, sì che gli Egiziani loro aravano sul dosso, ma offenderli e' non potevano;* ma ecco che aggiunge subito: *secondo sta scritto:* e cita il versetto terzo del salmo CXXIX; *sul dosso mi hanno arato gli ara-*

tori, rivelando così da qual fonte è scaturito l' embrione leggendario e, nello stesso tempo, uccidendolo.

Un' altra volta è una difficoltà di calcolo che s' ingegna di produrlo. *Li terranno servi e gli affligeranno per quattrocent' anni*, dice il versetto 13 del capo XV della Genesi. Come mai la parola di Dio può contraddirsi? pensa il rabbino; la cattività presso gli egiziani non è durata che ottantasei anni!... E quando trova la sua sofistica soluzione prova la tentazione di personificarla. Hura, il *patrono* dell'Egitto, si lamenta con Dio e sfida Michele il *patrono* d'Israello: Dio è tenuto a mantenere la sua parola: *quattrocento anni*. Michele non sa che rispondere; il versetto decimo terzo dice: *quattrocent' anni*. Ma Dio interviene nel conflitto, dà la sua interpretazione, da perfetto rabbino, ed Hura il patrono rimane confuso.

Sovente il rabbino non guarda pel sottile e non si perita di dare l' astrattezza, la personificazione bella e buona quasi fosse cosa vivente. Il mar Rosso contrasta nella leggenda prima di cedere il passo agli ebrei. *Io non farò secondo le tue parole*, dice il mare a Mosè, *perchè tu sei nato di donna; e non*

per questo soltanto, ma perchè io sono maggiore di te di tre giorni, però che io fui creato lo terzo die della settimana, e tu sino al sesto non fosti. La *Legge* querelandosi dinanzi all' Eterno perchè non la desse agli uomini, se l' aveva già creata duemila anni prima del mondo, sente rispondersi dagli angioli che essi vi *pongono impedimento perocchè gli uomini sono per commettere contro di te peccato: laonde è meglio che tu stia con noi.* Quando Mosè picchia nel sasso per farne spicciar l' acqua, il sasso manda fuori sangue.

Mosè. (*a Dio*) Lo sasso non gitta.

Dio. (*al sasso*) Perchè non gitti tu acqua ma sangue?

Lo sasso (*a Dio*) Signore del mondo! Perchè Mosè mi ha egli picchiato?

Dio. (*a Mosè*) Perchè lo sasso hai tu picchiato?

Mosè. Perchè e' gittasse acqua.

Dio. Come? t'ho detto io tu il picchiassi? Non ti ho discorso io di parlare? E detto: « *E parlerete allo sasso?* »

Mosè. Io ho parlato, ma non gittava.

Dio. Hai tu pure comandato Israele: « *Con equitate giudicherai tuo prossimo.* » E perchè non hai giudicato con equitate lo sasso?

E il rabbino continua a questo modo, credendo che la personificazione sia un elemento da leggenda e introducendolo accanto ai personaggi reali o imaginarii come gli angioli protettori e gli angioli del *ministerio* che lavansi all' onda di fuoco del fiume Rigione.

C' è un movimento bello, anzi sublime nell'ultima parte della leggenda tratta dal *Commiato di Mosè*. Mosè, a cui Dio ha annunziato la prossima fine, non sa rassegnarsi alla morte prima d' aver posto il piede nella terra promessa. Il gran legislatore, il confidente del *Santo* tenta aggrapparsi alla vita, tenta strappare al Jehova un brevissimo tempo di sosta. Che indefinito terrore dell'ignoto scaturise da tutti quegli argomenti, da tutti quei sotterfugi ch' egli presenta al *Santo* per allontanare l' esecuzione della terribile sentenza!

Mosè. *Fa che io non muoia, ma viva e meni l'opera dell' Eterno!*

Dio. Se tu rimanessi in vita egli errerebbe per te, ti farebbero Dio e ti adorerebbero.

. . . .

Sei tu più grande di Abramo che io per dieci anni ho sperimentato?

Mosè. Da lui uscì Ismaele, i cui figliuoli condurranno i tui a perdizione...

Dio. Ti ho io per nulla detto di uccidere l'Egiziano?

Mosè. Signore del mondo! Dammi licenza di dirti una sola cosa.

Dio. Di'.

Mosè. E tu hai pure ucciso tutti i primogeniti di Egitto. E io per un solo egiziano i' mi morrò.

Dio. Ma sei tu forse a me somigliante? Io fo morire e risuscito.

Ma le ore son contate. D'ora in ora una

voce del cielo annunzia a Mosè: *tu non hai della vita di questo mondo se non quattr' ore: tu non hai di cotesta vita mondana se non tre ore*. Pure Mosè insiste: *Signore del mondo! Lascia che io duri a guisa d'uccello che vola ai quattro punti della terra, e coglie in terra suo vitto e bee acqua di fiume e a sera si ritorna al suo nido.* E la voce del cielo torna a ripetere: *O Mosè, a che ti crucci? Tu non hai di mondana vita se non mezz' ora!* Quando il momento fatale è giunto, nè Gabriele, nè Michele, nè Zangariele si sentono il coraggio di staccare dal corpo la grande anima di Mosè. Samaele, che si mostra più coraggioso di essi, è abbacinato dallo splendore degli occhi del moribondo e torna a Dio senza l'anima di Mosè.

DIO. *Dov' è egli? Che rechi tu?*

SAMAELE. *Non posso.*

Non c'è ancora che un mezzo minuto per l'ora fatale e conviene che venga Dio stesso in persona per strappare *con un bacio* al corpo del suo Giusto l'anima che pregava anch'essa: *Signore! lasciami qui dentro: lasciami al mio posto.*

Ma questo sentimento così sublime d'un indefinito terrore della morte e del nulla, il

ne roditrice delle acque, le case di legno si alzano a furia di palafitte, come nei tempi delle abitazioni lacustiche. Ingegnosi ripari di vimini e di graticci infrenano le acque, mentre da ogni parte si scavano pozzi, si rassodano fondamenta, si costruiscono scoli, si profitta del flusso e del riflusso per preparare saline e per attivare mulini, si bonificano terreni, si colmano seni paludosi dal nome funesto di *tombe*, si lanciano ponti da un' isoletta all' altra, e sulla spiaggia ferve ardentemente il lavoro dei costruttori di barche, dei calafati, dei marinai che si preparano alle future battaglie col mare, addestrandosi alla pesca, addomesticandosi colle onde. La nuova patria dei rifugiati di Aquilea dà i primi segni di vigore; s' organizza, si raccoglie trasportando la sede ducale nelle isole realtine; e la sua crescenza è rapida, il suo sviluppo meraviglioso.

Dal IX al XIV secolo la sua costituzione democratica fiorisce sul tronco della tradizione romana, e la *Consociazione* dei tribuni comincia la sua graduale trasformazione, finchè arriva ad essere il famoso *Comune venetiarum*: il quale prende forma visibile nel doge che *maiores, mediocres et minores et ma-*

gna venetorum conglobatio eliggono per la prima volta nel 697 in Eraclea. Poi sopraggiunge un pullulare di organismi minori, di tribuni, di *guastaldi* ducali, di *giudici*, di *ministeriali*, di *decani*, di *ripari*, di *boni homines*, di altre forme varie e potenti di guarentigie liberali e popolari, e tutto un arruffio di gare, e di tumultuose tragedie domestiche. Poi questo rigoglio di forze s'acqueta di mano in mano e s'ammansisce limitando i poteri ducali, infrenando i diritti del popolo facilmente sfruttati dagli arruffoni, chiudendo colla *Serrata del Maggior Consiglio* l'opera della sua faticosa evoluzione politica, per incominciarne un'altra di civiltà e di grandezza.

Cinque secoli d'effervescenza e d'operosità vertiginosa! I muscoli della città si sono fortificati, la mente s'è resa svelta, e la smania del godimento della vita ha già prese tutte le forme, dall'ambizione di dominio all'avidità commerciale, dai piaceri della forza alle molli delizie del lusso, dalle materiali sensazioni degli spettacoli sfarzosi alle iniziali soddisfazioni della cultura dell'intelletto. Mentre le navi veneziane s'impadroniscono del commercio orientale e riducono Costantinopoli quasi un loro emporio; mentre spingonsi nei

porti del Marocco, sulle spiaggie del Mar Nero e del Mar di Azof, trafficando d' ogni cosa, perfino di schiavi; mentre il governo impone e annoda dovunque patti, trattati, convenzioni che agevolino le relazioni commerciali e assicurino ai mercanti veneti una specie di monopolio, la vita cittadina risente gli effetti dell' affluente prosperità e s'espande in feste, in tornei, in caccie di tori, in solennità d' ogni genere. Alle quali spesso s'innesta il ricordo d' un avvenimento degno di perpetuarsi nella memoria dei posteri, come la vittoria sui pirati slavi nella *Festa delle Marie*, la vittoria sui pirati narentani nella *Festa dell' Ascensione*, la vittoria sui friulani del patriarca d' Aquilea nella *festa dei porci* men nota delle due prime.

Le rigide matrone, i ruvidi marinai s'ammolliscono intanto al continuo contatto coll' Oriente. Nel 1071 una principessa greca aveva scandalizzato Venezia. Si lavava soltanto con acque odorose, profumava tutto il corpo, faceva raccogliere ogni mattina dai suoi schiavi la rugiada, credendo poter così mantenere più facilmente la freschezza del viso. Guanti profumati, vesti sfarzose di seta e d' oro, bastoncelli d'oro per portarsi i cibi alla bocca,

raffinatezze di ogni specie; non si era mai visto fra le lagune nulla di simile. E quando la principessa greca, diventata dogaressa Selvo, morì marcita da una malattia forse prodotta dall' abuso dei profumi, la sua morte fu ritenuta una vera punizione di Dio. Ma, da lì a poco, ecco i musaici e le miniature del tempo a rivelarci che le semplici vesti antiche hanno già ceduto il posto alle foggie bizantine, alle vesti scollate tessute in oro ed in argento, con lunghissimo strascico e strette ai fianchi da un cinto d'oro, all'ampio manto ornato di zibellino, al berretto greco, splendente d' oro, ai diademi, ai manti di seta immensi pei giorni di festa. Però la vita delle donne è ancora molto ritirata e casalinga. Le fanciulle non possono prender marito prima dei vent' anni, nè mostrarsi per le vie senza aver coperto il viso da un doppio velo di seta. È un tratto dell' estrema resistenza che fa al nuovo l' antico.

II.

I giuochi rovinosi, gli amori illeciti, le bigamie, la corruzione domestica penetrano nella società veneziana appena la sua vita

politica e commerciale s' assoda e s' allarga. Il Petrarca si lagna del turpiloquio e della *troppa libertà del parlare per la quale in Venezia gli uomini onesti dagli infami, i dotti dagli ignoranti, i forti dai vili, i buoni dai malvagi sono impunemente vituperati...;* mali inevitabili in qualunque società che non s' arresti nella barbarie dell' infanzia e varchi la soglia del gran tempio della storia. Ma già della Venezia primitiva esistono ormai pochi vestigi. Alle case di legno, soggette a frequenti incendii sono succedute da per tutto le case murate. Le popolane, basse, severe, con strette finestre a sesto acuto, senza ornamenti, senza comodi; ma quelle dei ricchi hanno due o tre piani, ampie finestre, cornici, sagome lavorate e sono ornate di stemmi, di scudi, di angioli o di puttini. La pesante mobiglia bizantina si trasforma anch' essa e adotta fogge italiane. Letti larghi, con lenzuola sino a terra, con strani padiglioni, con cupole sostenute da colonne intagliate; tappeti, coppe dorate, bacili e cucchiai d' argento, oggetti preziosi di ogni sorta splendono fra pareti dove, scrive un contemporaneo fiorentino, *poco vi si vedeva altro che azzurro ed oro fino*. Le chiese, i monasteri sfoggiano mo-

saici e colonne di porfido, di serpentino e di verde antico. San Marco diventa, come dice il Ruskin, *un vasto messale alluminato, rilegato in alabastro invece che in parghemena*, e il palazzo dei Dogi sorride gaiamente sotto il cielo azzurro, coi suoi mille archi acuti, coi suoi mille trafori, colle sue centinaia di colonnine, coi suoi svelti loggiati, come un palazzo creato dai gnomi in una notte per la festa nuziale d' una fata.

Si vede ancora per la città uno stato di formazione, ma di formazione avanzata. I canali s' incrociano chiusi da catene di sicurezza, fiancheggiati spesso da alberi; le vie sboccano innanzi a larghe piscine, o nei prati dove tuttavia pascolano armenti e vegetano boschetti; gli argini delle saline stendono qua e là le loro braccia in muratura, incassati fra i canali; gli *aquimoli* (mulini a vento) agitano le loro ruote all' azione del flusso e del riflusso; e, innanzi alle case e sui tetti, veggonsi sventolare e specchiarsi nelle acque della laguna le vele e le bandiere delle navi, le vere fattrici della veneziana grandezza.

È l'età virile: una nuova fase della felice e poderosa città. L'arte e la scienza si ricoverano all'ombra del suo libero governo. Sono

aperte scuole e fondate accademie. L'architettura dà il Sammicheli, il Sansovino, il Palladio; la pittura il Bellini, il Giorgione, il Tintoretto, il Veronese; la tipografia dà Aldo. Gli orti del Manuzio a Murano, *per la vaghezza dell' aiere e del sito, lioghi da ninfe e da semidei*, raccolgono quanto di più eletto hanno l' erudizione e le lettere. Una chiesetta, quella di san Bartolomeo, s' apre a lezioni di filosofia dettate da patrizii in lingua latina. Le industrie producono trine meravigliose, cristalli, specchi, margheritine, vasi che sembrano d' aria condensata. Il commercio fa circolare undici milioni e sessanta mila zecchini di capitali. Il naviglio componesi di tremila bastimenti con diciassette mila uomini, di trecento con otto mila, e di quarantacinque galere di varia grandezza con undici mila marinai. Con una popolazione di 190,000 abitanti, si contano tre mila costruttori, tre mila calafati, tre mila tessitori di seta, sedici mila di panno di fustagno. Il sangue rigurgita nelle vene del gran corpo: sangue sempre nuovo v' affluisce da ogni parte d' Italia. La vita è una festa colossale, uno splendore fantastico. Ogni abitazione di patrizio è diventata un museo prezioso. Alle facciate di marmo, ric-

che di archi intrecciati e di colonnine spirali di suprema eleganza, corrispondono, nello interno, le splendide trabeazioni dei soffitti; le pareti rivestite di pelli conce, dorate e argentate con *cuori di oro*, come si chiamano i fregi e le figure impressi sopra di essi; i camini tutti fogliami, putti e sirene; le lampade di foggia orientale in rame dorato, in bronzo niellato; le suppellettili d' oro e di argento; i vasi di Murano; gli oggetti antichi trovati negli scavi, che già cominciano ad esser di moda; le immense alcove sostenute da cariatidi dorate; gl' inginocchiatoi, gli armadii, le cassepanche intagliate; i velluti, gli arazzi, i quadri dei grandi maestri; gli stipi d' avventurina, i libri con fermagli e cesellature stupendi; le maioliche, le coppe, i piatti in ismalto a rilievo; la profusione delle gemme.

Ogni avvenimento della vita privata, matrimonii, battesimi, funerali, dà facile pretesto a grandi sfoggi d'ogni maniera. Il corredo della sposa ha per lo meno una dozzina di vesti di velluto, di broccato, di raso, e un' infinità di ricche cose. I gondolieri che l' accompagnano alla chiesa debbono portar le calze rosse, se non vogliono esser fischiati dagli altri barcaiuoli. Damaschi, tappeti alle finestre,

servidori in livree tutte oro ed argento; spari di mortaretti, un corteo di più di trecento persone, banchetto in piatti di oro ed argento, profusioni di regali, rappresentazioni teatrali, balli, tornei. La stessa cosa nei battesimi. La morte perde la sua tristezza in mezzo all' ondeggiare dei paliotti delle Scuole che precedono il corteo e dei gonfaloni della Scuola alla quale appartiene il defunto, tra la ricchezza degli apparati sacri, col cadavere vestito di panno d' oro portato sulla bara da otto persone, e una folla di popolo variopinta, curiosamente accalcata nella piazza di San Marco e lungo Rialto. Il cadavere del Doge rimane esposto tre giorni, guardato da due nobili vestiti in rosso e dai canonaci di San Marco. Pel doge Loredano suonano a mortorio tutte le campane della città, si chiudono le botteghe, e i gentiluomini di guardia diventano ventidue: centodicianove gonfaloni precedono la bara seguita dai patrizii, dai magistrati, da marinai, da famigli, da un popolo intiero.

Si moltiplicano i festini e i conviti, e vanno famosi per l' Europa. Ai festini intervengono dei cardinali che ballano anch' essi il *cappello*, una specie di contraddanza. Nei conviti espon-

gonsi sulle credenze argenterie del valore di 5000 ducati. I piatti si servono preceduti da servitori con torcie; il pane, le ostriche, fin le candele sono dorate. Le sale da pranzo vengono ornate di piante odorifere e d' acquarii. Dai rami delle piante pendono canestri d' argento pieni di frutta, di lepretti, di conigli e di uccelli vivi, legati con fettucce di seta. La fantasia dei cuochi si sbizzarisce non solamente nel condire ma nel foggiare le vivande. Le insalate han forma di castelli, colle torri di rape e colle mura di limoni, di fette di prosciutto, di suoli di capperi, di olive, di arenghe e di caviale, tutte ornate di fiori. Le paste di marzapane han forma di statue o di draghi. I pavoni arrosto vengono serviti coperti delle loro splendide penne, colle code a ruota e con nastri e confetti dorati pendenti dal collo. Enrico III riceve nelle stanze del Consiglio dei Dieci una colazione ove le tovaglie, le salviette, i piatti, i coltelli, le forchette, il pane, ogni cosa è di zucchero e imitata così al naturale che l' occhio n' è ingannato. E al lusso della tavola e delle feste fa riscontro quello delle vesti e degli ornamenti. Le fogge francesi già prevalgono. La piazza di San Marco, i *listoni*

di S. Stefano e di San Polo, nei giorni di festa e di bel sole, paiono una fantasmagorica visione di rasi, di velluti, di sete, d'oro, di gemme, di capelli biondi, di seni scoperti, di gorgiere che sormontano la testa, di strascichi immensi, di veli, di cuffie, di reticelle d'oro, d'un vasto spumeggiare di trine. Lo scomodo di non poter andare attorno senza il sostegno di due fantesche e di due cavalieri non impedisce alle signore d'adottare dei trampoli alti più di mezzo metro. La smania d'aver la capigliatura d'un biondo d'oro non si lascia scoraggiare dalla fatica che costa. La raffinatezza dei bagni diventa eccessiva: si profumano di muschio, d'aloe, di mirra, di lavanda.

Il belletto invade anche i seni; e questi son così scollacciati che un contemporaneo non capisce come le vesti non caschino giù. Per conservare la freschezza del viso s'adoperano durante la notte fette di vitello crudo tenute già immerse nel vino. E alle frenesie esteriori corrisponde il costume. Non è soltanto un'orgia veneziana, ma europea, ma quasi mondiale. L'oriente e l'occidente si mescolano in riva alle lagune con una foga turbinosa di commerci, di interessi, di godimenti.

Nel 1500, la città conta 11,000 prostitute e le leggi pei delitti contro natura si moltiplicano, arrivando perfino a comminare la pena di morte. Una prescrizione del Governo ordina alle meretrici di stare alla finestra col seno scoperto per allettar gli uomini e distoglierli dall' abominevole vizio. Disordini di ogni specie accadono nelle chiese aperte fino a tarda notte. Schiave d'oriente vendonsi al pubblico incanto a San Giorgio e a Rialto, e i preti (notai, sino al 1600) stendono i contratti dove le belle circasse e le giorgiane son dichiarate *sane et integre nei loro membri occulti e manifesti.* Già veggonsi patrizii che non si vergognano di dare il loro storico nome a una cortigiana. Le sale dei vecchi palazzi s'aprono a balli osceni di meretrici. Il doge Pietro Mocenigo, settuagenario, dorme fra due belle levantine. La cortigiana gareggia colla gentildonna e spesso vince; la gentildonna, per non farsi sopraffare, prende le maniere della cortigiana. La pia, l' onesta Veronica Gambara chiama lo Aretino *divino signore Pietro mio.* Coll' Aretino, sguaiato, sboccato, sfacciato fino al cinismo, cenano in casa del Tiziano le più no-

bili gentildonne, fin la gentile Irene da Spilimbergo, una vera fanciulla.

La bella città, stavo per dire la bella gentildonna, par presa da frenesia. Profusione e sperpero da per tutto, anche di leggi suntuarie che vorrebbero, in un baleno di resipiscenza, infrenar quella vertigine oramai diventata una seconda natura. Ma le leggi restano subito lettera morta. La baccante, col suo tirso in mano, col capo coronato d'edera, coi capelli d'oro sciolti al vento, torna ad agitarsi scompostamente, come in una notte dionisiaca, mezzo ignuda, provocante di forme e di bianchezza. È l'ultimo sforzo del suo rigoglio.

III.

Gli anni pesano sulle sue spalle. Non è men bella, nè meno corrotta; ma è già stanca e un po' sciupata. La vita veneziana si riduce finalmente ad *una specie di sonnolenza dolcissima e blanda*. Il cuoco diventa un personaggio importante. Più importante il maestro di ballo, regolatore severo di cerimonie. Pari a questo, e qualche volta maggiore, il parrucchiere, confidente, mezzano,

spesso amante fortunato delle sue gentili clienti. I cicisbei rendonsi indispensabili per le donne che passano sette ore ad abbigliarsi, studiando la posizione delle mosche da porsi sul volto, ognuno delle quali ha un significato speciale. Sono *tutti radai el viso*, leziosi, smorfiosi, da far dubitare del loro sesso. La toga riesce ad essi così pesante che la tengono riposta in certi camerini delle Procuratie per indossarla lì per lì, prima d'andare al Broglio e in Consiglio. Se vigor rimane in qualcuno dei discendenti degli antichi patrizii, trasmoda in azioni da bandito, in soperchierie, in duelli; ma è un'eccezione. Nemmeno la sensualità ha ormai *trasporti violenti: molte volte il cavalier servente che aiuta la sua donna a vestirsi e a spogliarsi non va più in là di un bacio. Frequenti le frivolezze e sciolti i costumi, ma il libertinaggio non si avvoltola nell'oscenità, non prorompe, come nella decadenza di Roma, in isfoghi brutali e dementi. Vi è più difetti che colpe, più passioni minuscole che malvagità. È una quiete voluttuosa e ornata dall'arte. Il riposo d'una gente, che dopo aver vissuto virilmente, si ritira fra i piaceri eleganti.*

L'agonia della grande città non ha soffe-

interessa perchè può verificarvi delle leggi, studiarvi l'azione delle piccole cause e delle accidentalità d'ogni specie che favorirono o impedirono il loro pieno svolgimento, che ritardarono o affrettarono il loro declino verso la morte: la interessa, ma la lascia completamente serena. La critica moderna non domanda alla storia insegnamenti di sorta. Sa che la esperienza di questa non serve a nulla; e, convinta di non esserci al mondo cosa che si ripeta, ha già scancellato dalla sua mente il vecchio detto *historia magistra vitæ.* Vuol sapere soltanto per sapere, per un elevato bisogno della ragione, non già, come prima, per un secondo fine di pratica utilità che un'accurata osservazione ha dimostrato illusorio.

Però la critica storica non ammazza il sentimento. Nel nome di Venezia c'è un fascino profondo. Chiuso il libro dello storico, si porge volentieri orecchio al poeta. Ed io non resisto alla tentazione di terminare la presente rassegna con alcune belle strofe tratte da un libro di versi del quale ho il torto di non aver parlato ai miei lettori (1). *Tramonto in*

(1) CARLO BORGHI, *In cammino*, fantasie di viaggio. Torino, Loescher, coi tipi del Galati d'Imola, 1880.

laguna è il comento dell'arte alla severa parola della storia.

Dietro Fusina cala il sol; la gondola
presso i sepolcri scivola; lontano
una squilla perduta per l'oceano
vien da Burano.

E tutto parla d'un antico vivere:
un suon d'amor par che dica: « Una volta!... »
ah la dolce vision che nelle tenebre
sen va sepolta!

O mercanti sovrani, o baldi cantici
cantati al lampo della mezza luna
pensando ai baci cullati dal palpito
della làguna!

O paci in grembo delle belle adriache
novellando di Scutari e d'Egina,
mentre passavan cantando per l'aria
Ruggero e Alcina,

e gli occhi, specchïanti il brillar tremulo
del Cipro nelle tazze di Murano,
ebbri d'amore erravan sulle Veneri
di Tiziano!...

Oh tristo il dì, che addormentò sui morbidi
drappi la razza che da voi discese:
a civiltà vestita, la barbarie
l'ugne vi stese;

e, come sempre, ad infamar la vittima
i più turpi color non parver sozzi:
di voi null'altro aver parea la Storia
che i Dieci e i *Pozzi!*

NAPOLI [1]

Spesso i più bei libri sono quelli che si scrivono senza l' intenzione di fare un libro, oggi un brano, domani un altro, secondo il capriccio, secondo le occasioni. I fogli intanto si accumulano, un capitolo chiama dietro il compagno, quasi per forza, un bel giorno, che è, che non è, ecco formato il volume. L' idea di scrivere un libro forse non vi sarebbe mai passata per la testa; ma quando le diverse parti di esso son lì, venute fuori alla spensierata, legate dal tenue filo del soggetto o anche da

(1) Cesira Pozzolini-Siciliani: *Napoli e dintorni, impressioni e ricordi.* Napoli, Morano, 1880.

quello più sottile delle vostre personali impressioni; quando si sa che quelle pagine lanciate, senza pretensioni, tra il bailamme della pubblicità dalle colonne d'un giornale o dal fascicolo d'una rivista, sono state lette con piacere, con avidità, e qualche volta,—onore troppo raro in Italia da non lusingare l'amor proprio,—anche tradotte in una lingua straniera, la tentazione di mettere insieme il volume diventa quasi irresistibile. Infine, perchè no?

Molte volte, disgraziatamente, il volume non si trasforma in un libro, che è una cosa ben diversa. Ma quando alla materia generale del soggetto corrisponde una giusta intenzione di sentimento e di forma, le diverse parti fanno presto ad adattarsi insieme, a fondersi e diventare un organismo.

Così è accaduto al *Napoli* della signora Cesira-Siciliani. I diversi bozzetti comparvero negli anni scorsi alcuni nell'*Illustrazione italiana*, altri nella *Nuova Antologia;* quello intitolato *Una visita a Luigi Settembrini*, in poche settimane fece il giro di quasi tutti i giornali d'Italia; qualch'altro meritò d'essere tradotto in francese da Julien Lugol; tutti ottennero un bel successo di lettura e misero il nome dell'autrice tra quelle delle donne

italiane che sanno tener meglio la penna in mano. Certamente l'autrice (una madre di famiglia modello, senza neppur l'ombra di velleità di letterarie) deve essere rimasta sorpresa avvedendosi un giorno che, alla chetichella, fosse giunta a mettere insieme delle centinaia di pagine... Ma l'editore Morano ha fatto bene dando materialmente la forma d'un elegante volume a quei capitoli che già componevano virtualmente un bel libro.

La signora Siciliani, un'innamorata di Napoli, ne ama ancora più, è tutto dire! i dintorni. Li ha percorsi palmo a palmo, e il suo entusiasmo trasparisce da ogni pagina e da ogni riga, con una sincerità che fa piacere. Alla città, alla *Grande Sirena* com' ella la chiama, consacra soltanto un capitolo, il primo, frettolosamente, quasi si sentisse stordita e sopraffatta da quell' immenso ribollire di vita che si versa per quelle viuzze strette, sporche, ingombre di cose d' ogni sorta e di persone d' ogni genere, per quei corsi, per quelle passeggiate di Chiaia e di Mergellina, in tutte le ore del giorno e fino a notte tardissima... Ah! dimenticavo la festa di S. Gennaro e il suo miracolo dello scioglimento del sangue. Però, visto il miracolo, eccola attorno;

ad Ischia, a Procida, a Castellamare, a Sorrento, a Capri, ai Camaldoli, a Pompei; sempre nella cerchia della Grande Sirena, sotto la magìa di quel cielo e di quel mare che le strappano tanti gridi d' ammirazione, ma più volentieri alla periferia che al centro del circolo incantato.

L' ammirazione ripeto, è sincera, senza sentimentalità femminili. Anzi, se il libro ha un difetto, è appunto questo; tolta la squisita gentilezza della forma che irradia per esso un vero sorriso femminile, il cuor della donna vi sente di rado. Ma il libro è allegro, chiassone, come lo passeggiate e le gite a cavallo dei *ciucci* fatte dall' autrice attorno a Napoli colla piccola brigata dei suoi amici e col marito che maturava allora in mezzo allo svago delle vacanze, i suoi severi dialoghi sulla filosofia zoologica del secolo XIX. La signora Siciliani non ha un' ammirazione superficiale per le località che percorre. Sa il valore d' ogni pietra e i ricordi che la storia antica e moderna vi ha sparso a piene mani, con profusione da sbalordire; infatti li accenna di volo, tanto per mostrare che non li ignori, tanto da potervi servire all' occorrenza, se voleste confrontare le sue impressioni

colla realtà rifacendo i suoi passi. Però quello che più le piace è il tentar di rinnovare nell'animo del lettore le sensazioni da lei provate mentre palpitava sotto il fascino del cielo e del mare, il gran lusso di quella natura. Ecco un tramonto. Niente, ella avverte, che rassomigli ai malinconici tramonti di Fiesole, di Monte Senario, dei laghi lombardi, della riviera di Genova: i tramonti di Castellamare sono un' altra cosa:

« Il cielo con la sua limpidezza profonda, il mare azzurro, fosforescente, le nuvolette che si tingono delle più soavi sfumature, le isole che sembrano galleggiar come sirene

A mezzo il petto vagamente ignude,

i monti bruni e coperti di boscaglie sempre verdi, i paeselli candidi, il Gauro selvoso e maestoso di qua, il nudo e altero Vesuvio di là... tutto si veste di colori smaglianti, tutto si tinge del rosso più vivo; i pinnacoli delle chiese, delle ville, delle città brillano di luce adamantina, e tutto sembra una festa della natura. Se l' orizzonte è puro, se il mare è tranquillo, se il cielo è sereno, l' immenso disco solare, rosso come fiamma viva, spogliato dei suoi splendori abbarbaglianti,

si tuffa lento nel mare imporporando l'occidentale volta celeste; mentre le coste bizzarre e le vaghe isole dell'arcipelago partenopeo ora paion trasparenti, e ora, pigliando forma più spiccata, si presentano brune come ricoperte d'una superficie di solido granito. Se poi si adagia nel suo letto di porpora circonfuso di nuvolette, un vivissimo color di croco si diffonde a sprazzi, e tutto rosseggia, tutto pare che s'infiammi, e un immenso incendio par che si susciti all'estremo orizzonte occidentale e lanci fiamme divoratrici per gli spazii sconfinati, mentre una striscia di fuoco, serpeggiando bizzarramente sulle acque, si dibatte ed effonde per l'apertomare.»

Il dialogo interrompe qua e là le descrizioni e impedisce che, a lungo andare, diventino monotone, se pure fosse possibile con quell'immensa varietà di soggetti. Schizzi, ritratti, ricordi di usi bizzarri, aneddoti ameni formicolano per tutto il libro con una vivacità serena, spensierata, napolitana, e lo rendono attraentissimo. Quando si è all'ultima pagina vien la voglia di metterlo in tasca e volare al paese fatato che la scrittrice ci ha dipinto con sì vivaci colori. *Napoli e dintorni* non ha la frizzante canzonatura del *Vedi Na-*

poli e poi... di Yorick figlio di Yorick; non ha la dolce tristezza del *Napoli* di Renato Fucini: è un libro oggettivo, come direbbe un tedesco. La stessa grande ammirazione dell' autrice non arriva ad offendervi; ve la sentite infondere, la partecipate, capite che non è punto esagerata; vi sentite anche liberi d' ammirare per vostro conto. Il libro però si chiude con un' impressione d' altro genere. Quel cielo sorridente, quella natura che sembra debba infiacchire i corpi sotto la prostrazione della sua dolcezza, hanno avuto questo di strano: non hanno mai prodotto un gran poeta, bensì molti profondi pensatori e molti caratteri nobili e fieri. Leggendo il capitolo *Una visita a Luigi Settembrini* si comincia a dubitare della teorica delle influenze dei climi sull' indole e sul carattere umano. Settembrini a Napoli non è un' eccezione. Poerio, Spaventa, cento altri son lì a protestare: l'eccezione, per lo meno, vi sta in bilancio colla regola. Sicchè, dopo tanto bagliore di luce e tanto sorriso di cose, al di sopra di tutta quella gente che brulica e s'agita ed urla e si diverte chiassosamente per le piazze, per le vie, lungo il mare, con la coscienza dell' istinto, colla tranquillità di gran-

di fanciulli contenti di nulla, fa una profonda impressione quella figura maschia, così severa e nello stesso tempo così semplice da somigliare a quella d'un eroe dell'antichità. Il cuore vien commosso e l'animo è trasportato su dal soffio d'un sentimento nobilissimo.

La signora Siciliani è nata Pozzolini. Un altro libro di donna (1) mi richiama in mente il salotto di casa Pozzolini in via dei Pilastri, che fino al 1870 fu uno dei più frequentati e dei più ricercati di Firenze.

A pian terreno, col parato giallo, ogni venerdì quel salotto formicolava di belle e gentili signore, di poeti, di artisti, di persone che avevano quasi tutte un nome noto, parecchie anche illustre. La conversazione era allegrissima, senza sussieguo. Si faceva della musica, si cantava, non di rado si finiva per far quattro salti.

Pochi anni appresso, ahimè, tutto era silenzio e tristezza in quella casa! Una delle figlie della signora Gesualda, l'autrice del *Napoli e dintorni*, avea seguito a Bologna il marito, professore in quell'università; l'altra, Antonietta, era morta alla vigilia delle sue nozze.

---

(1) *Aurelia Cimino-Folliero de Luna*, Lagune, monti e caverne. Firenze, 1880.

Povera Antonietta! Da quel profilo delicato, da quella personcina gracile s' indovinava il suo cuore d'artista. Scolara del Thuar, aveva scritto dei raccontini che promettevano molto; ma lei preferiva la pittura. La sua prima opera originale, sventuratamente anche l' ultima, fu un sant' Antonio, magra figura di monaco che mostra sul volto le macerazioni della carne e le mistiche esaltazioni dello spirito. La figura è in piedi, con una certa rigidità caratteristica; e il cielo scuro e malinconico diffonde la sua tristezza sul giovane aspetto del santo di Padova non ancora appassito dalle penitenze.

Lo stesso libro mi ricorda anche *Biviglia-no*, una villa su Val di Sieve, una volta dei Cattani di Cervino, poi dei Ginori che l' abbellirono, ed ora proprietà della famiglia Pozzolini. Quei terreni nel 1858 erano o malamente coltivati o incolti del tutto, e i boschi che li circondavano in deplorevole stato. I contadini credevano agli spiriti, alle malie. Dopo il tramonto non s' arrischiavano di passare vicino un gran sasso, a poca distanza della villa, perchè vedevan lì sotto una vecchia strega che filava. Un pero, che trovavasi più in là, li faceva tremar di paura

perchè, dicevano, la notte vi sbucava un cane bianco a custodirlo. Se un giovane era affetto di pneumonite, lo credevano stregato e ricorrevano ad una pretesa strega per isfatar l' incantesimo.

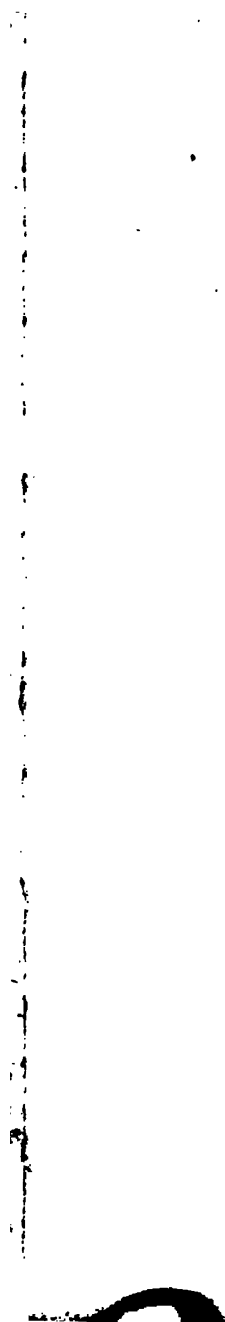
Oggi *Bivigliano* è trasformato.

Mentre il signor Luigi Pozzolini badava a dissodare e a fertilizzare i terreni, la sua colta Signora impiantava nella villa una scuola elementare a proprie spese. Non fu facile persuadere i contadini a mandarvi i ragazzi e le ragazze ; ma l' energia della signora Gesualda sormontò ogni ostacolo. Lei e le due figlie, nella primavera e nella estate, erano direttrice, maestre, tutto. Alla fine le scuole rigurgitarono di scolari e di scolare e bisognò raddoppiarle e provvederle di veri maestri e di vere maestre. Così *Bivigliano* non ebbe più un palmo di terreno incolto, nè un contadino analfabeta.

Nel novembre del 1877 incontrai a Napoli la signora Siciliani col marito , il professor Pietro, tornati da poco dalle loro allegre escursioni. Lei sempre infaticabile, pronta a ricominciare, parlatrice piacevole e piena di spirito, faceva volentieri a voce tutte le descrizioni e le mille esclamazioni di meravi-

glia poi ripetute nei suoi bozzetti. Io non ho mai corso su e giù per una città come in quei giorni con lei: visite a chiese, a musei, al De Sanctis, al Fornari, cene allo scoglio di Frisio, tutta Napoli vista a volo di uccello: è la verità non un' iperbole.

Volevo visitare il Settembrini, e un giorno verso le quattro una carrozzella che ci riportava da non so più qual luogo, ma certamente da lontano, ci lasciava innanzi il portone della casa ove il Settembrini abitava.

A piè della scala il portinaio ci fece osservare che probabilmente il professore in quel momento andava a tavola. Non volli essere importuno; tornammo indietro. Proprio in quel momento un improvviso sbocco di sangue metteva fine al lungo martirio che fu la vita di Luigi Settembrini! Due giorni dopo, in mezzo alla folla che s'incalcava dietro il feretro del grande patriota, si notava come una singolarità una giovane signora che non sapeva frenare le sue lagrime: era la signora Siciliani.

LA RELIGIONE DELL'AVVENIRE [1]

A settantanove anni il Mamiami pubblica un volume di circa cinquecento pagine intorno il più grande problema dell' età nostra. E, quasi per accoppiare un segno della perpetua giovinezza del suo cuore a quello della durevole robustezza della sua mente, dedica il lavoro a colei che « la maggior parte del corso della vita *gli* ha consolato di sua bontà e bellezza, rallegrato di *sue* grazie native, temperato e corretto assai volte con soavità e pazienza non pareggiabile...

---

(1) Della religione positiva e perpetua del genere umano, libri sei di Terenzio Mamiani. Milano, Treves, 1880.

« Antecederà, spero, (egli conchiude) di tempo lunghissimo la mia partenza dal mondo alla tua; ma io sfido le potenze tutte della morte a levarmi dal cuore la memoria eterna di te e dei tuoi beneficii. E Dio, credo, sarà indulgente alla mia umana fralezza se io sento dentro dell'animo che io non potrei trovar pace, riposo e beatitudine in nessuna parte del cielo dove io fossi diviso e discompagnato dalla tua santa persona. »

Ma il poeta degli *Idillj*, che si mostra un pochino in questo madrigale della dedica, cede subito il posto al filosofo dalla parola severa.

Il libro è il testamento d'una nobile intelligenza e d'una nobilissima vita.

Il Mamiani non è stato soltanto un filosofo (che per molti vorrebbe significare un uomo assorto nello studio di astrazioni inconcludenti): è stato anche un uomo d'azione, e il suo nome trovasi mescolato a quasi tutti i grandi avvenimenti del risorgimento nazionale. Giovanissimo, fece parte del governo provvisorio quando i bolognesi insorsero contro il governo di Gregorio XVI. Fallito il tentativo, prese la via dell'esilio. Allora per giovare alla patria c'erano soltanto due modi:

o buttarsi alle congiure e alle imprese ardite ma imprudenti, come fecero i Mazziniani; o servirsi delle lettere e delle scienze per fecondare e scaldare il sentimento nazionale. Il Mamiani cominciò da poeta. Voleva essere un poeta filosofo, un poeta civile. E scrisse inni cristiani in forma greca, tentativi d' ibridismo poetico che riusciron male e non lasciarono traccia. Poi si rivolse a cose più serie. Il Gioberti, il Rosmini avevano rimesso in onore gli studi filosofici; e il Mamiani, che non si sentiva attratto nè dall' ontologismo dell' uno, nè dal piscologismo dell'altro, propose una restaurazione dell'antica filosofia italiana. Tentativo anche questo che non riuscì e non lasciò traccia, perchè la speculazione filosofica ha la sua legge, il suo organismo, e i sistemi non si ricostruiscono a piacere, nè si rimettono in onore dopo la loro temporanea funzione nel mondo della scienza.

Ma in quegli anni che precessero il 48 anche la speculazione filosofica era una manifestazione patriottica. Si volevano un' arte italiana e una filosofia italiana come protesta contro lo straniero, come solenne affermazione della nostra coscienza nazionale. Infatti artisti e filosofi, quando venne il momento, la-

sciaron da parte i libri e diventarono uomini d'azione. Il Maniani fu ministro di Pio IX; poi ministro della Costituente romana, finchè sperò far valere le sue idee moderate e costituzionali. Prevalso il partito repubblicano, egli si dimise. Avvenuta la restaurazione papale, riprese la via dell'esiglio e i suoi studii prediletti.

Nel 1856 rientrò nell'attività politica, e difese nel Parlamento sardo le grandi idee del Cavour dalla meschina opposizione del Brofferio e del Depretis che non capivano nulla della spedizione in Crimea. Nel 1859 era ministro della pubblica istruzione. Dopo il 1870 rappresentava la nazione italiana presso il governo greco in Atene.

Ma il suo patriottismo s'è esercitato volentieri in una sfera più elevata. Persuaso che le opere d'una nazione sono il prodotto della sua coscienza, il Mamiani ha tentato di rialzar la coscienza italiana per mezzo della speculazione filosofica. Le credenze religiose, la morale crollavano attorno a lui sotto i colpi della scienza positiva, del materialismo, dello scetticismo e del pessimismo filosofico; e i risultati pratici di tutto questo sconvolgimento

intellettuale si traducevano sinistramente nel-l' orgia comunarda di Parigi.

Il Mamiani non disconosce gli alti diritti della scienza; ma tanta distruzione e così pronta, e la lenta e quasi impercettibile ricostruzione gli fanno spavento, « Rimossi i freni e le consolazioni intimi della fede e svigorito da ogni parte il senso morale » col problema sociale che si rizza terribile in mezzo alla società moderna, il materialismo, lo scetticismo, il pessimismo dove ci faranno approdare?

Politici e pensatori sono inquieti. La stessa scienza distruttrice mostra aver paura dell'opera sua. Lo Strauss, convertito al naturalismo materialista, parla d'una fede; l'Hartmann, dopo aver presentato, nella sua *Filosofia dell'incosciente*, da un lato positivo il pessimismo dello Schopenhauer, volge lo sguardo alla religione dell'avvenire e tenta indovinarne il carattere e delinearne la fisonomia. Il cattolicismo è insufficiente, dice l'Hartmann; il protestantesimo, che concede molto alle libere esigenze del pensiero, non è abbastanza largo e liberale; e poi, senza l'infallibilità cattolica, non ha base sicura. Sarà possibile una nuova religione? E prossima ed apparire? L' Hart-

mann conchiude: Il *panteismo* dovrà penetrare nella coscienza dei popoli che rappresentano la civilizzazione moderna, altrimenti il naturalismo materialista irreligioso prenderà il posto vuoto.... Invece d'una fede nella persistenza dell'individualità umana dopo la morte, fede ristretta e perniciosa, il panteismo accorda al sentimento religioso l' emozione profonda e l'alta soddisfazione di sentirsi eternamente uno col suo Dio, di modo che non ci sia separazione possibile, l'uomo essendo una manifestazione di Dio nella quale non esiste altro che Dio. La coscienza di questa persuasione è lo scopo delle aspirazioni più esaltate dei mistici, scopo ch' essi non potranno mai raggiungere finchè Dio sarà per loro una persona distinta dalla loro e separata da un immenso abisso. Solo il panteismo realizza le ardite aspirazioni dei mistici senza offendere la ragione: esso soltanto rende affatto superfluo il dialogo con Dio, che nel deismo è il meschino espediente con cui si nasconde il difetto di unità (1).

Il Mamiani invece domanda se non sia possibile salvare dal naufragio l' idea della per-

(1) Hartmann *La religion de l'avenir*, pag. 166. Paris Germer Baillier, 1876.

sonalità di Dio e dell'immortalità dell'anima; e risponde di sì. Le conchiusioni negative delle scienze moderne gli paiono affrettate, esorbitanti, non positivamente provate. Su quelle due solide basi gli par facile stabilire non solamente la religione avvenire, ma la *religione positiva e perpetua del genere umano.*

È strano però che tanto nell' Hartmann quanto nel Maniani non si trovi tenuto nessun conto dei due principali elementi che costituiscono una religione, l'immaginazione e il sentimento. Qualunque concetto astratto, sia di Dio, sia dell'immortalità dell'anima, per penetrare nel mondo religioso ha bisogno d'essere elaborato da quelle due facoltà o forze umane, e prender forma sensibile: nè questo si fa certamente a furia di speculazioni e di sistemi. Il Cattolicismo, nella sua forma attuale, soddisfa largamente le esigenze di molte menti e di molti cuori e durerà ancora un pezzo. Il protestantesimo, colla varietà delle sue chiesuole, adempie anch'esso una propria funzione attiva, la propria *missione storica* come l'Hartmann direbbe. Per coloro che il materialismo, lo scetticismo, il pessimismo filosofico ha privati della primitiva ingenuità del sentimento e della fede è inutile qualunque

ricostruzione sistematica e qualunque rifioritura di credenza religiosa. Sono spiriti che rimangono a mezza via, e rappresentano uno dei tanti stadii dello spirito umano, necessità naturale inevitabile, male del bene per così esprimermi; e in questo caso il bene è la scienza. Resta il popolo, la parte più larga che ha bisogno non di ragionare la sua fede e la sua morale ma di sentirla e di sentirsi trascinato a porla in atto per virtù spontanea e vigorosa della propria coscienza: resta insomma la parte che mette più paura e dà più da pensare nelle presenti condizioni sociali.

Come si comportano col popolo la filosofia e la scienza? Da un lato, distruggono arditamente; è il loro diritto, è il loro dovere di scienze. Dall' altro poi, lamentano gli effetti dell'opera loro. Il Cristo, per esempio, era pel popolo il figliuolo di Dio, il Redentore, la seconda persona della Trinità. Dio restava già una cosa troppo astratta, e il Cristo lo aveva reso uomo, sollevando così l'uomo a Dio. Tra lui e l'uomo non c'era soltanto una unione spirituale, ma sensibile, colla comunione eucaristica; e tale comunione esigeva un' anticipata purgazione dell' anima. Nel cattoli-

cismo tutto questo non era astratto, ma vivo e parlante. Il dramma della purificazione e della comunione aveva la sua solennità, si traduceva in una serie di atti uno più significativo e più importante dell'altro, e con essi non s'acquetava la mente che non era entrata in funzione, ma l'imaginazione, il sentimento. Che ha fatto invece la scienza? Ha detto che Cristo non fu Dio: ha ridotto il predicatore di Nazaret alle proposizioni d'un' allucinato; distruggendo l'idea della colpa originale, ha distrutto l'illusione della necessità del mediatore. Non più comunione di sorta, quindi non più necessità nè possibilità di purgazione spirituale; la leggenda travolge nella sua rovina tutto un grand'ordine di concetti morali.

Che cosa potrà sostituire la scienza? Nulla, assolutamente nulla che equivalga il Cristo del Cattolicismo, la sua redenzione, la sua comunione eucaristica.

Perchè? Perchè la scienza, per la intima sua natura, non può dare che concetti nudi d'ogni ornamento fantastico.

Avrà un bel dire: la redenzione è un simbolo: la comunione un simbolo; elevarsi col cuore al bene, praticarlo, ecco la vera unione con Dio. L' astrattezza non ha presa nella

mente del popolo. Dio è insufficiente per esso: ci vuole il Cristo, o il Buddha. L'astrattezza di tale concezione della vita avvenire non lo lusingherà e non lo persuaderà mai quanto il concetto semi-materiale del paradiso cattolico.

E quando sentirà il bisogno di sostituir qualcosa, lo farà a modo suo, cioè con tutte le assurdità del meraviglioso e a dispetto della scienza.

Quella religione che Mamiani vuol fondare sur una base platonica, rimessa a nuovo con una vernice di filosofia positiva; che l' Hartman intravvede possibile soltanto coll'adozione del panteismo indiano; quella religione il popolo è forse in via d' elaborarla. E il lavoro è progredito tanto, in mezzo agli splendidi trionfi del naturalismo contemporaneo, che la scienza sente il bisogno di studiarlo come ogn' altro fenomeno della vita spirituale.

Che saprebbe dirgli il Mamiani della natura e del modo dell' immortalità dell' anima umana? Tutt' al più dei sillogismi. Il nuovo popolo religioso ne ha già fatto un domma, una realtà. Secondo questi, l' anima umana non si separa affatto dal corpo, ma ne ritiene uno più sottile, ordinariamente invisibile, e che può rendersi visibile in certi casi, date certe

disposizioni fisiche o morali in un individuo. La morte è quindi un' apparenza. L' immagine dantesca:

> Noi siam vermi
> Nati a formar l' angelica farfalla

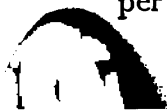
non è più un' immagine, ma una profonda verità. Terminata la funzione del grossolano organismo corporale, comincia quella del nuovo corpo, il *perispirito*. L' individuo stenta ad accorgersi della sua morte. Le abitudini, le passioni, lasciano una traccia che si scancella più o meno lentamente, secondo la più o meno sviluppata spiritualità della sua natura, e la nuova esistenza è precisamente il risultato del bene e del male dell' esistenza, dirò così, mondana dalla quale è uscito fuori come da una vera crisalide.

Che saprebbe dirgli di concreto il Mamiani sul valore del merito e del demerito nella altra vita, sulla natura della punizione delle colpe e sull' espiazione? Il nuovo popolo religioso sa che l' esistenza individuale è una indefinita serie di esistenze nelle varie regioni dell' infinito siderale; e che ognuna di queste dipende dalla libera scelta d' un' espiazione liberamente riconosciuta e liberamente accet-

tata. Così la felicità o la infelicità futura vengon tolte alla ferrea eternità del sistema cattolico.

Dio è concepito dallo spiritismo infinitamente buono e misericordioso. La scala delle rincarnazioni, che può elevare fino alla immediata cognizione spirituale, non è mai retta dall' arbitrio d' un' onnipotenza capricciosa e inesorabile. Un fonte inesausto di consolanti speranze scaturisce da questa dottrina e conforta il cuore del credente.

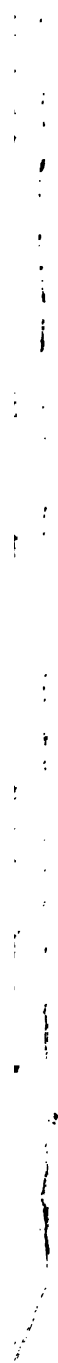
Assurdità! dice la filosofia! Assurdità ed impostura! dice la scienza, precisamente come dicevano la filosofia e la scienza al nascere del cristianesimo, nel pieno dello scettismo e del pessimismo romano. Ed io non voglio dire con questo che abbiano torto. Intendo dire che una nuova religione è già venuta al mondo e si dilata, si propaga coi mezzi e coi modi più propri della nostra civiltà. Non ha apostoli, ma giornali; non ha martiri, ma ha le sue vittime che vanno a popolare gli ospedali di teste sconvolte da esaltamenti nervosi. Derisa, combattuta, oppone ai ragionamenti la forza della sua convinzione, i suoi *fatti*, i suoi *miracoli*, giacchè non è religione per nulla e non può far a meno del sopran-

naturale. Ma è religione come può esserla nel XIX, cioè senza rito, senza prete, e con una certa apparenza scientifica.

Certamente lo *spiritismo*, come pratica, vale assai più del platonismo e del panteismo filosofico. L' immaginazione, il sentimento vi trovano il loro pascolo, la loro attività; e se manca il rito, c' è l'invocazione, la preghiera, ed anche l' evocazione e la rivelazione continua. Io non pretendo discutere lo spiritismo; accenno ad esso come un esempio, unicamente per dimostrare che le religioni non si foggiano a furia di testa e col processo filosofico. Che lo spiritismo sia una nuova forma religiosa di qualche valore è impossibile l' affermarlo come il negarlo; è fuor di dubbio però che per parecchie centinaia di migliaia di uomini, in Francia, in Inghilterra, in Germania ed in America esso costituisca una vera religione, ed abbia grandissima influenza sulla loro condotta individuale. Secondo la scienza moderna il cristianesimo non fu fondato sopra basi più solide o meno assurde di quelle del moderno spiritismo; eppure ha dominato il mondo e rinnovato lo spirito umano. Tutta la civiltà greca e latina fu assorbita da esso e, se

così vuolsi, asservita ai suoi mistici scopi. Accadrà lo stesso per lo *Spiritismo?*

Se si guarda alle mutate condizioni dello spirito umano, si giudica subito di no. Intanto non è da dimenticare che la società umana ha in sè stessa una divina forza salutare che la guarisce nelle sue grandi crisi e l'aiuta ad andare innanzi. A noi, meschine e passeggiere forme dell'umanità, può dispiacere il trovarci impigliati fra le terribili strette di queste crisi, lo spettacolo delle quali, visto da vicino, apparisce più terribile di quel che non sia. Ma la storia, cioè la vita del genere umano, quando sarà passata oltre, non si ricorderà dei nostri terrori e dei nostri guai; anzi si rallegrerà d'aver acquistato un qualche bene a prezzo degli orridi incendii, delle stragi comunarde e di quello che vi potrà essere di peggio nelle future rivoluzioni sociali.

Però la voce del pensatore non si perde nel deserto. Il sentimento moderno è meno schietto dell'antico, e s'alimenta e prende vigore e s'educa sotto l'influenza della verità scientifica. Per quanto sublime sia la regione dove spazia la filosofia, qualche eco della sua parola giunge sempre nei bassi

piani del genere umano. Perciò i libri che, come questo del Mamiani, s' occupano del problema religioso, sono tutt'altro che inutili; massime in Italia, dove le grandi questioni di filosofia religiosa vengon trattate con un disprezzo che attesta una suprema ignoranza.

LA SCIENZA DELLE RELIGIONI [1]

UN LIBRO di filosofia religiosa scritto da un laico è cosa troppo rara in Italia da lasciarlo passare inosservato. La *scienza delle religioni* conta in Germania, in Francia, in Inghilterra dei valentissimi cultori; e noi non abbiamo nessun nome da poter contrapporre neanche a quelli dei più modesti volgarizzatori francesi. Vuol dire che il problema religioso non si presenti alla nostra mente, non parli alla nostra coscienza, non turbi il nostro sentimento così insistentemente, così profon-

(1) CAIVANO (avv. TOMASO) — Religione e filosofia — *I destini umani*, ricerche e studî — Milano, Giuseppe Ottino editore, 1880. Un volume.

damente come presso le altre nazioni civili? Io credo di no.

Noi ce ne siamo occupati e ce ne occupiamo ogni giorno, ma da un punto di vista diverso. Ce ne occupiamo da gente pratica, positiva, da veri eredi dei romani pei quali la religione era una cosa affatto compenetrata colla politica. Mentre le altre nazioni si son travagliate intorno ai problemi storici e psicologici della scienza delle religioni, noi abbiamo risolto stupendamente, nella pratica, il più grande problema della civiltà moderna, quello delle relazioni tra lo Stato e la Chiesa. Non abbiamo attuato l'assurdo stato teoretico, lo stato ateo, ma abbiamo regolato con mirabile saggezza le funzioni dei due organismi, il politico e il religioso, in modo che l'uno non soffra della prevalenza dell'altro, in modo che l'uno compia, quando occorra, la propria funzione coll'aiuto dell'altro. Abbiamo assicurato alla Chiesa cattolica la più larga libertà ch'essa goda nel mondo e così l'abbiamo resa impotente a turbare la libera funzione del nostro Stato. Abbiamo assicurato allo Stato un'uguale libertà e così gli abbiamo interdetto di penetrare in una sfera non sua, che gli è anzi superiore perchè rap-

presenta un' attività dello spirito umano assai più elevata della politica, l' attività del pensiero e del sentimento religioso. È un còmpito non meno glorioso di quello delle altre nazioni che, intanto, hanno creato coi loro profondi studi la nuovissima *scienza delle religioni*. Se si guarda alle nostre condizioni politiche, al nostro carattere nazionale, si riconosce subito che non potevamo fare altro. Ma quest' *altro* ci mette alla testa delle nazioni moderne. La Francia si dibatte fra le sue convulsioni clericali: la Germania è in piena lotta colla Chiesa e dà a questa il facile vantaggio della persecuzioni che mette lo Stato dalla parte del torto: l' Inghilterra resta avviluppata nella fortissima rete del suo culto meticoloso e meschino che la rende ipocrita ed antipatica. Soltanto l' Italia non prova nessuna scossa per l' agitarsi della forte vita della Chiesa cattolica, l' organizzazione più possente, più ammirabile e più vasta che abbia mai esistito da che il mondo è mondo. Non è unicamente un problema d' equilibrio politico quello risolto da noi. Il nostro *modus vivendi* tra lo Stato e la Chiesa è tutt' altro che un accomodamento empirico: lo dimostrano i fatti. I paragrafi delle *guarenti-*

gie contengono i resultati più solidi del moderno concetto religioso e ne sono, forse senz'averne avuta la coscienza, l'attuazione più rigorosa e più sincera.

Ma non ci arresteremo lì, certamente. Entreremo anche noi nell'immenso campo della *scienza delle religioni* che è venuta al mondo da poco tempo ed è già così grande e piena di rigoglio: e porteremo in questo delicato genere di ricerche e di studii quella temperanza, quell'assennatezza pratica che formano l'intimo carattere dell'ingegno italiano.

Il metodo positivo ha rinnovato completamente gli studii religiosi. La polemica è sparita. La sentimentalità, mistica o irreligiosa, non vi ha più nulla da vedere. Il *fatto religioso* è diventato un fatto simile a tutti gli altri e vien sottomesso tranquillamente alla osservazione scientifica. La scienza moderna non ha altro scopo che di studiare il fatto in sè stesso, nelle sue origini, nel suo svolgimento, nelle sue relazioni cogli altri fatti, di qualunque natura essi siano, che formano l'insieme della storia, anzi della vita perenne del pensiero umano. Non si preoccupa dei risultati, nè delle conseguenze di questi. La religione, il *fatto religioso* è una cosa ben di-

versa delle religioni. Queste sono una forma, una delle tante forme di quella, una delle tante manifestazioni, attuazioni più o meno perfette, più o meno passeggiere del gran *fatto religioso*, che si risolve in una funzione dello spirito dell' umanità, indipendente da tutte le accidentali influenze della vita e dei bassi interessi individuali.

Alla scienza non importa nulla che i suoi studii favoriscano o contraddicano un dato, un postulato, un domma di questa o di quella delle religioni viventi. Non si dà pensiero se antiche tradizioni, se sentimenti radicati nella nella coscienza e ridotti la coscienza stessa vengano scossi, turbati e sto per dire violati dalla sua elevata indifferenza. Questa indifferenza, o meglio, questa imparzialità è la sua forza. Rimpetto a lei il rozzo culto dei Papuasi, le metafisiche concezioni indiane, i nobili dommi del cristianesimo si equivalgono, per la loro comune qualità di *fatti*. Non già perchè essa li giudichi di ugual valore, ma perchè sono dei fatti ugualmente degni di attenzione e di studio. Anche nelle religioni la teorica positiva e naturalistica delle forme ha trovato la sua giusta applicazione. Per la scienza, le religioni si sieguono ma non si

somigliano. La loro vita, la loro successione è un elevarsi di forme, un perfezionarsi di organismi; forme ed organismi c' hanno la loro intima legge per la quale essi sono quelli che sono e non avrebbero potuto essere altrimenti.

Lo studio di tale processione di forme, lo scoprimento di tali intime leggi mettono la scienza fuor di qualunque interesse che non sia la verità scientifica assoluta. Non la salvano però dai furori irragionevoli dei credenti e dei miscredenti. Considerare la religione come un fatto puramente umano, un fatto psicologico del quale possano rintracciarsi la storia, l' evoluzione e determinare le leggi è il colmo dell' empietà per coloro che credono alla rivelazione divina, diretta, immediata dei dommi religiosi. Considerare la religione come qualcosa di reale, d' essenzialmente umano, di nobilmente superiore nelle sfere del pensiero, qualcosa d'intimo, d' organico del nostro spirito e non una interessata speculazione della volpina malizia sacerdotale è il colmo dell' assurdo per tutti gli altri che si fermano alla superficie delle cose e mettono una sentimentalità di diverso genere nel loro criterio irreligioso, una sen-

timentalità borghesamente ridicola di volteriani in ritardo. Ma la scienza non si cura di questi suoi avversarii e procede cauta e serena.

Il libro *I destini umani* dell'avv. Caivano è un' opera ibrida. Non è intieramente religioso, cioè non appartiene alla teologia di una religione qualunque; non è intieramente scientifico, ciò non procede col metodo positivo nello studio dei fatti religiosi e delle leggi che li governano. Ha un po' del sentimento superficiale volteriano nell' accordare una parte prevalente all'azione delle furberie dei sacerdoti nella formazione delle religioni; ha molto del mistico nell' accettare come dottrine solide e vere le credenze indiane rinnovate ai nostri giorni dallo Swedemborg e dagli spiritisti intorno alla rincarnazione delle anime.

« Accanto all' intimo sentimento dell' esistenza di Dio, di un Essere per eccellenza che tutto regge e governa, noi troviamo pure nel fondo della nostra coscienza il sentimento compagno della nostra propria esistenza: il quale ci avverte che i nostri destini furono strettamente legati a quelli del sommo fattore, da cui insieme all' essere ne vennero

largiti e che, come quelli, esser debbono necessariamente sublimi ed immortali. » Sono le prime righe del libro, ed hanno un' intonazione tutt' altro che scientifica; contengono quasi più affermazioni vaghe e gratuite che non abbiano parole. La coscienza umana, pel signor Caivano, è ancora qualcosa di naturale, di fondamentale, non qualcosa che si sia venuta formando, esplicando, con lento lavorìo dell' eredità della razza, non qualcosa che si vada formando ed esplicando tuttavia e che bisogni oggi piuttosto interrogare nella sua attuazione scientifica e non nel suo stato popolare ch' è quanto dire basso e primitivo. Che cosa significano quei *destini* largiti dal Creatore che *debbono essere necessariamente sublimi ed immortali?* Qual' è la ragione scientifica di tale *necessaria immortalità?* Accenno questo per mostrare il carattere ibrido del libro.

Il signor Caivano ha il concetto moderno dell' organismo delle religioni, ma lo avviluppa tra le nebbie del suo misticismo, e lo rende appena riconoscibile. C' è, secondo lui, un verbo religioso, che nel corso dei secoli si è rivelato agli uomini per mezzo di apostoli e messaggieri; ma la setta sacerdotale,

per fini di dominio e d'avarizia, lo ha sempre falsato e adulterato. Questo suo libro è destinato a far *pienamente conoscere e distinguere la pura voce della religione dall' assordante, multiforme, invereconda ciarlataneria sacerdotale.* Perciò egli traccia, dal suo punto di vista, un rapido quadro della storia delle religioni, dalla braminica fino alla cattolica, assegnando sempre una ragione piccola e superficiale all'organizzarsi delle varie dottrine religiose, all'esplicarsi dei riti. È un uomo pieno di sdegno e d'orrore contro le infamie sacerdotali, un entusiasta, un neofito quando parla di quella ch'egli crede la vera verità religiosa. Non gli passa per la mente che tutte le religioni siano e debbano essere scientificamente false, perchè tale è la loro essenza; non gli passa pel capo che, viceversa, sono tanto più false, come religioni, quanto sono più vicine alla verità.

Pel signor Caivano, il Cristo non è un Dio: ed eccolo qui d'accordo colla scienza moderna. È un uomo? Si e no. « *È un uomo di lassù,* egli risponde, che ha percorso tutto il lungo periodo delle incarnazioni mortali e pervenuto alle regioni superiori del creato, là dove non si muove — là dove facoltà è

concessa ad ogni anima di vestire e svestirsi a suo talento dalle spoglie mortali di quei mondi inferiori, nei quali a portar la luce della verità la sua carità lo spinge. » (pagina 218). Le sue conchiusioni sono: che la vera voce della religione, quella sempre costantemente la stessa, che unicamente era informata alle pure rivelazioni dell'umana coscienza e dei celesti Messaggieri del Divino Verbo, ci presenta la dottrina della trasmigrazione e del continuo progresso dell'anima, come unica soluzione del gran problema dei destini umani. Come vede benissimo il lettore, nuotiamo entro il più schietto swedemborgismo.

Parlando del libro del Mamiani *La religione dell'avvenire* io dissi che le religioni non non si fanno a furia di riflessione come pareva intendesse il filosofo pesarese, ed accennai allo spiritismo, allo swedemborgismo come ad una delle possibili forme religiose dell'avvenire. Queste dottrine che svincolano la religione dalle pastoie del culto e del rito e la ravvicinano sempre più alla pura speculazione filosofica serpeggiano da parecchi anni anche in Italia e cominciano a produrvi un movimento del quale il libro del signor Cai-

vano potrebbe dirsi una specie di manifesto. Per ora trattasi d'una minoranza impercettibile, che vive nascosta, che non è *chiesa*. Però è attiva, lavora assiduamente alla propagazione delle sue dottrine: ha avuto perfino un apposito giornale. La traduzione italiana di alcune opere dello Swedemborg stampate a spese della *società swedemborgiana* di Londra ne ha diffuso il movimento e vi ha impresso una certa forza, specialmente nel Piemonte e nelle provincie meridionali. È un sintomo di risveglio religioso? È l'attività di un alto sentimento umano che si mette a funzionare nelle sfere della nostra società ove la schietta verità scientifica non potrà mai farsi strada?

Veramente non è da libri della natura di questi *Destini umani* che dovrebbe venir rappresentata in Italia la *scienza delle religioni* così fiorente in Germania, in Francia, in Inghilterra. Ma io credo che verrà la nostra volta anche in questo genere di studii, come è già venuta da un pezzo per gli altri rami dello scibile. La nazione che ha sciolto con tanta sapienza pratica il più complicato dei problemi religiosi moderni non potrà rimanersene estranea alle importanti ricerche storiche e psico-

logiche che tentano d'investigare il problema religioso e scoprirne le leggi. Il problema religioso si complica con tutti i problemi sociali che presentano agli stati moderni i loro terribili punti interrogativi. Risolverlo scientificamente, col metodo positivo, o meglio non risolverlo ma studiarne il vero e natural processo per lasciar funzionare liberamente il sentimento religioso in armonia cogli altri sentimenti umani e in relazione coi nuovi concetti della vita e dello stato, è il modo più sicuro per non isbagliare la via. E l'Italia vi è tanto più interessata quanto più elevato è il concetto dollo stato moderno che il suo colpo di genio gli ha fatto così felicemente attuare.

Intanto sforziamoci a rimaner serii e riverenti innanzi alle aspirazioni che chiudono il libro dell'avv. Caivano.

« Progredire, e sempre progredire; aspirar sempre e raggiunger sempre la vicina meta a cui si aspira: domandar sempre, e sempre ottenere senza mai poter dire a sè stesso: nulla più mi rimane a desiderare; senza mai trovare in sè un'aspirazione, un desiderio rimasto insoddisfatto... Eterno stato di continua e costante felicità, risultante

da una serie infinita di felicità sempre nuove e sempre desiderate; eterna, infinita scala che giammai si lascia di ascendere e ogni gradino della quale è una nuova e desiderata gioia sempre più bella e più squisita dell'anteriore... ecco la vera vita dell'uomo; ecco qui il brillante e grandioso avvenire riserbato all'umanità! (pag. 411).

Rimaniamo serii e riverenti leggendo la dottrina che il « matrimonio celebrato una prima volta sulla Terra ed in qualunque altro dei Mondi del periodo di scuola, sulla base del vero amor coniugale, è il primo appena dei tanti atti preparatorii del matrimonio celeste; null'altro che il primo anello di quella dolce e lunga catena matrimoniale, la quale si termina e si chiude col supremo matrimonio finale nelle superiori regioni del creato » (pag. 420). Non avremmo tratto nessun profitto dalla scienza delle religioni se, non soltanto queste, ma le più strane fioriture dell'imaginazione religiosa non ci trovassero curiosi e sereni come dinnanzi a qualunque altra creazione della Natura.

FINE.

INDICE

PREFAZIONE . . . . pag. v
Gino Capponi . . . . » 1
Tullo Massarani. . . . . » 21
Un ignoto . . . . » 37
Carlo Dossi . . . . » 57
Balzac . . . . » 73
Gavarni . . . . » 101
Giovanni Verga . . . . » 117
Neera. . . . . » 145
Alfonso Daudet . . . . » 159
Emilio Zola. . . . . » 175
Goethe e Diderot . . . . » 191
Don Giovanni . . . . » 205
Elzeviri e non Elzeviri . . . . » 223
Pietro Cossa . . . . » 241
A proposito del dramma storico . . . . . . » 257
Due commedie nuove . . . . » 269
Prometeo nella poesia . . . . » 285
Leggende ebraiche . . . . » 299
Venezia . . . . » 315
Napoli . . . . » 335
La religione dell'avvenire . . . . » 347
La scienza delle Religioni . . . . » 363

				ERRATA	CORRIGE
Pag.	9	linea	2	frequenta	frequenza
»	16	»	20	ne fosse turbata.	ne fosser turbate.
»	27	»	7	dalla forma	della forma
»	77	»	7	*pouvres*	*pauvres*
»	104	»	8, 26	*Jardie*	*Jardies*
»	129	»	17	vera	vero
»	»	»	18	accaduta	accaduto
»	137	»	15	bisogna	bisogni
»	139	»	19	che fanno altro	che altro fanno
»	151	»	12	di zii, di tiranni	di zii tiranni
»	»	»	22	qualunque ne sia natura	qualunque ne sia la natura
»	168	»	13	di mascherare	il mascherare
»	171	»	3	e che si mostra	, che si mostra
»	172	»	17	n' importuna	un' importuna
»	198	»	21	E il tono	È il tono
»	200	»	22	alla gioia	nella gioia
»	203	»	13	*je te casseroi*	*je te casserai*
»	345	»	19	s' incalcava	s' accalcava

Prezzo del presente volume L. 4.

Prossime pubblicazioni dello stesso Editore:

PANE NERO

DI

GIOVANNI VERGA

IN PREPARAZIONE:

UN VOLUME DI VERSI

DI

MARIO RAPISARDI

RECENTI PUBBLICAZIONI

RAPISARDI E CARDUCCI

POLEMICA

Un volume in-18 di pagine 92 L. 1

CORSO ELEMENTARE

DI

DIRITTO COSTITUZIONALE

[illegible]

per l'avv.

MARIO DE MAURO

Un volume in-12 di pagine 188 L. 4

RACCOLTA

DI

PROVERBI SICILIANI

ridotti in canzoni dall'Abate

SANTO RAPISARDA

Un volume in-16 di pagine ... L. 2.25